

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy



Diplomová práce

Autor: Bc. Hana Ehlová, DiS.

# Smetanův *Pražský karneval*

*Smetana's Prague Carnival*

Vedoucí práce: prof. PhDr. Marta Ottlová

Praha 2019

## Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Olze Mojžíšové, PhD. (Muzeum Bedřicha Smetany) za laskavé zapůjčení všech materiálů potřebných pro tuto práci. Můj dík patří také Anetě Peterové (Hudební archiv Národního divadla), Prokopu Tomkovi (Archiv České filharmonie), PhDr. Robertu Škardovi, PhD. (Archiv Českého rozhlasu) a Tomáši Novotnému (Nakladatelství Bärenreiter) za jejich pomoc při hledání jednotlivých verzí a opisů díla.

Mgr. Kateřině Jobekové Habrové a PhDr. Věře Smolové ze Státního okresního archivu v Příbrami děkuji za ochotu a pomoc při pátrání po dopisu Josefa Sallače ve fondu Josefa Theurera. Paní Marcela Halabrinové z oddělení časopisů knihovny Národního muzea děkuji za vstřícnost, s níž pro mne dohledala jinak prakticky nedostupný ročník deníku *Den*.

Pánům PhDr. Milanu Kunovi, DrSc. a Janu Dehnerovi děkuji za laskavé zodpovězení všech otázek týkajících se pozůstalostí Václava Talicha a Karla Kovařovice.

Mgr. Martinu Šochmanovi, PhD. a Mgr. Romanu Mlejnkovi, PhD. děkuji za jejich rady a připomínky k textu.

Především však chci poděkovat vedoucí mé diplomové práce prof. PhDr. Martě Ottlové. A to nejen za to, že mne na téma *Pražského karnevalu* upozornila, ale především za to, že mi svými přednáškami a semináři na Ústavu hudební vědy FF UK otevřela dveře do zajímavého světa hudby 19. století.

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. prosince 2019

.....

Hana Ehlová

## **Abstrakt**

*Pražský karneval* je Smetanovou poslední orchestrální kompozicí. Dílo, které bylo od samého počátku s nepochopením vnímáno jako projev skladatelovy nemoci, se zvláště v 1. polovině 20. století stalo předmětem celé řady polemik označujících jej na jedné straně za výplod choré mysli, a na straně druhé jako geniální kompozici hledící daleko do budoucna. Cílem předkládané diplomové práce je představit – vedle podrobné geneze díla – argumenty vedoucí k tomuto rozporuplnému a v průběhu času se proměňujícímu vnímání kompozice. V souvislosti s tím práce představí také retuše a další úpravy v díle učiněné Karlem Kovařovicem a Václavem Talichem a ukáže, v jakých podobách byla skladba v minulosti uváděna na koncertních pódíích.

**Klíčová slova:** Bedřich Smetana, *Pražský karneval*, orchestrální hudba, recepcce, kritická edice, polemiky, Karel Kovařovic, Václav Talich

## **Abstract**

*The Prague Carnival (Pražský karneval)* is Smetana's last orchestral composition. Since the very beginning, this work has been misunderstandingly apprehended as a result of composer's illness. Especially in the first half of the 20th century, it became a subject of a series of polemics in which it was conceived either as a product of a sick mind or as a compositions of a genius looking far into the future. This thesis aims at explaining the genesis of the work and the grounds of such a contradictory and changeable comprehension of the composition. With regard to this, retouches and arrangements made by Karel Kovařovic and Václav Talich will be introduced and different renditions of the composition in the concert halls will be shown.

**Key words:** Bedřich Smetana, *Prague Carnival*, orchestral music, reception, critical edition, polemics, Karel Kovařovic, Václav Talich



# Obsah

<b>Úvod .....</b>	<b>7</b>
<b>1 Karneval .....</b>	<b>9</b>
1.1 Definice pojmu a stručná historie karnevalu v českých zemích.....	9
1.2 Karneval v hudbě 19. století.....	12
1.3 Karneval v životě Bedřicha Smetany .....	15
<b>2 Pražský karneval. Introdukce a polonéza .....</b>	<b>20</b>
2.1 Geneze díla .....	20
2.2 Stručný nástin kompozice.....	23
2.3 Autograf.....	28
2.4 Prameny předcházející definitivnímu znění .....	32
2.4.1 Motiv polonézy z roku 1858 .....	32
2.4.2 Úvodní takty kompozice vepsané ve skicách k opeře <i>Viola</i> .....	38
2.4.3 „Skizza klavírní“ .....	41
<b>3 Recepce díla.....</b>	<b>49</b>
3.1 Premiéra <i>Pražského karnevalu</i> a důvody vedoucí ke kritickému hodnocení kompozice .....	49
3.2 Josef Theurer a program <i>Pražského karnevalu</i> ve vzpomínce Josefa Sallače .....	54
3.3 Karel Kovařovic a obnovená premiéra díla v roce 1907 .....	60
3.4 Čtyřruční klavírní výtah Romana Veselého a spory o Kovařovicovy retuše .....	67
3.5 První pokusy o provedení originální verze díla.....	75
3.6 Jubilejní rok 1924 a kritická edice Otakara Zicha .....	78
3.7 <i>Pražský karneval</i> v úpravě Václava Talicha.....	82
3.8 Kritická edice Františka Bartoše a <i>Pražský karneval</i> v koncertním životě po roce 1950 .....	89
<b>Závěr .....</b>	<b>94</b>
<b>Prameny a literatura .....</b>	<b>96</b>

## **Seznam zkratek**

BS = Bedřich Smetana

NM-MBS = Národní muzeum – Muzeum Bedřicha Smetany

Dř = dřevěné dechové nástroje

Ž = žest'ové dechové nástroje

Bt = bicí nástroje

Sm = smyčcové nástroje

Zkratky nástrojů jako v partituře: Fl, Ob, Vla atd.

t. = takt

## Úvod

Kompozice napsané v závěru Smetanova života byly po dlouhá desetiletí vnímány a interpretovány jako důkaz úpadku skladatelových tvůrčích sil. Neobvyklá strohost, úsečnost a harmonická smělost, dávající jeho posledním skladbám – ve srovnání s tvorbou předchozí – zcela jiný charakter, působily rozpaky jak u obecnstva, tak u Smetanových příznivců, kteří je chápali jako příznaky skladatelova neustále se zhoršujícího duševního i fyzického stavu, a jako takové je v rámci Smetanova kompozičního odkazu považovali za druhořadé.

Vedle opery *Čertova stěna* a *Druhého smyčcového kvartetu* se tento negativní přístup nejvíce odrazil na výkladu a recepci *Pražského karnevalu*, který Smetana jako svou poslední orchestrální kompozici dokončil v září roku 1883. Dílo původně koncipované jako další cyklus symfonických básní, z nichž skladatel stihl zrealizovat pouze úvodní *Introdukci* a *Polonézu*, po neúspěšné premiéře v březnu roku 1884 znovu zaznělo až po dlouhých třidvaceti letech, a i poté si svou cestu na koncertní pódia hledalo velmi těžce.

Cílem této diplomové práce je ukázat, jakými směry se tato pomyslná cesta ubírala. Vedle představení tématu karnevalu, jakožto fenoménu prostupujícího nejen českou historii, ale též hudební tvorbu 19. století a život samotného skladatele, je v ní popsána geneze díla, na níž je nově nahlíženo také skrze klavírní skicu objevenou v roce 1994. Součástí práce je rovněž recepcce *Pražského karnevalu* prezentovaná prostřednictvím článků z dobového tisku a postupně se formujících a v průběhu let proměňujících názorů odborné veřejnosti. V souvislosti s tím jsou v práci na podkladě konkrétních notových ukázek podrobně vykresleny úpravy v díle provedené Karlem Kovařovicem a Václavem Talichem, jehož verze *Pražského karnevalu* byla náhodně objevena v archivu Českého rozhlasu a je v tomto textu poprvé podrobněji zdokumentována.

Práce je rozdělena do tří kapitol. První z nich je věnována karnevalu jakožto fenoménu majícímu své pevné místo v naší sváteční kultuře. Součástí kapitoly je dále nastínění způsobu, jakým téma karnevalu ve své tvorbě zpracovali i jiní hudební skladatelé 19. století, a také představení role, jakou hrál karneval v životě Bedřicha Smetany.

Kapitola druhá se zaměřuje na kompozici samu, její genezi a verze, které předcházely definitivnímu znění, tedy motiv polonézy z roku 1858 zachycený ve Smetanově zápisníku motivů, začáteční takty kompozice zanesené ve fragmentu opery *Viola* a 77 taktů dlouhou klavírní skicu *Pražského karnevalu* objevenou na počátku 90. let minulého století, která doposud nebyla podrobněji analyzována.

Třetí kapitola se zaměřuje na recepci díla. Počínaje premiérou v roce 1884 jsou v ní popsány způsoby, jakými bylo na kompozici nahlíženo v závěru 19. a v průběhu 20. století, a představeny argumenty, které vedly k nejrozumnějším úpravám její původní podoby, v nichž – jak bylo zjištěno – dílo navíc znělo na koncertních pódii ještě dlouho poté, co byl *Pražský karneval* rehabilitován a jeho kritická edice byla běžně dostupnou.

# 1 Karneval

## 1.1 Definice pojmu a stručná historie karnevalu v českých zemích

Slovo karneval pochází z latinského *carnem levāre* neboli “maso odložit“, a v různých podobách jej nalezneme prakticky ve všech evropských jazycích.<sup>1</sup> Jeho český ekvivalent masopust je v lidové etymologii často spojován se slovem půst, i když jde spíše o spojitost se slovem “pustit se“ ve významu “opustit maso“, “upustit od masa“<sup>2</sup>, jak správně uvádí například Jungmann, který masopust charakterizuje jako „den, v který se maso pouští“<sup>3</sup>.

Ačkoliv dnes vnímáme karneval v obecném slova smyslu jako zábavu v maskách, která se nutně nemusí vázat na konkrétní časové období, v tradičním pojetí je karneval spojován s dobou sahající od svátku Tří králů (6.1.) po Popeleční středu, kterou začíná čtyřicetidenní předvelikonoční půst. Vzhledem k pohyblivosti velikonočních svátků<sup>4</sup> bývá karnevalové období různě dlouhé, stejně tak délka i podoba karnevalových oslav se v různých regionech a zemích liší. Obecně se však nejintenzivněji prožívá poslední týden před postem, přesněji neděle, pondělí a úterý před Popeleční středou, kdy se v minulosti pořádaly velkolepé hostiny a vesnicemi a městy za bujarého veselí procházely maškarní průvody.<sup>5</sup>

Původ karnevalových slavností lze hledat ve starých pohanských rituálech. Vedle uctívání mrtvých, kteří se jako postavy ukryté pod maskou na krátkou chvíli vraceli zpět mezi živé<sup>6</sup>, nebo snahy zastrašit zlé duchy a démony<sup>7</sup> se v odborné literatuře nejčastěji setkáváme s odkazem na antické slavnosti jako Dionýsie, Bakchanálie, Luperkálie či Saturnálie obsahující s karnevalem shodné prvky a principy. Tím nejvýraznějším je použití masky, která svému nositeli na přechodnou dobu propůjčila novou identitu, často zcela odlišnou od té skutečné, a to jak v rámci nejrozličnějších obřadů, tak při maškarních průvodech tvořících součást výše uvedených slavností. Dalším je dočasné zrušení stávajícího společenského řádu, které je pro

---

<sup>1</sup> italsky *carnevale*, francouzky *carnaval*, anglicky *carnival*, německy *der Karneval* ad.

<sup>2</sup> Jazyková poradna Ústavu pro jazyk český Akademie věd České republiky [online]. Dostupné z: [www.ujc.ca.cz](http://www.ujc.ca.cz). 6. dubna 2019. [cit. 6. 4. 2019]

<sup>3</sup> JUNGMAN, Josef. *Slovník česko-německý II. K-O*, Praha: Academia, 1990. s. 398.

<sup>4</sup> Velikonoce se slaví první neděli po prvním jarním úplňku.

<sup>5</sup> V některých zemích, jako například v Itálii či Španělsku, se tradice velkých karnevalových průvodů udržují dodnes. V České republice můžeme masopustní průvody najít například v Milevsku v jižních Čechách, dále pak zejména v oblasti jihovýchodní Moravy (Slovácko) a na Valašsku, novodobé masopustní tradice se objevují i ve velkých městech včetně Prahy.

<sup>6</sup> STAŇKOVÁ, Jitka a BARAN, Ludvík. *Masky, démoni, šaškové*. Pardubice: Theo, 1998. citováno z: BLAHOVCOVÁ, Andrea. *Maškary v Pošumaví jako sociokulturní fenomén*. Praha, 2006. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. s. 7. dále jen BLAHOVCOVÁ.

<sup>7</sup> GALUŠKA, Luděk. *Slované – Doteky předků*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2004. citováno z Blahovcová. s. 7.

karneval zcela typické.<sup>8</sup> Jak uvádí Heers<sup>9</sup>: „*V oněch dnech nikdo neoblékal tógu ani žádný znak hodnosti [...] v každém domě mělo služebnictvo volno, u stolu se páni obsluhovali sami nebo žertem obsluhovali své otroky.*“

S příchodem křesťanství byly tyto slavnosti postupně nahrazeny oslavami narození Ježíše Krista a karnevalové zábavě bylo v rámci církevního kalendáře – podle zásady co nelze potlačit, je nutno převzít<sup>10</sup> - vymezeno již zmíněné období od Tří králů po Popeleční středu. Karneval si však stále zachovával svou jedinečnost a stal protikladem ostatním oficiálním svátkům, církevním i světským, které „*nijak neodváděly od existujícího uspořádání světa a nevytvářely „druhý život“*“.<sup>11</sup> Na půdě karnevalu totiž vždy panovala „*zvláštní forma volného familiárního kontaktu mezi lidmi, které v obyčejném, nekarnevalovém životě oddělovaly nepřekročitelné bariéry stavovské, majetkové, služební, rodinné a věkové.*“<sup>12</sup> Karneval představoval svět bez privilegií, norem a příkazů.<sup>13</sup> Neznal dělení na účinkující a diváky.<sup>14</sup>

V rámci českých zemí se první písemné zmínky o masopustních rejích objevují již ve 13. století, konkrétně ve zprávě Vlacha Heinricha Iserina působícího ve službách českého krále Přemysla Otakara II.<sup>15</sup> Podrobný popis masopustu na našem území také nalézáme například ve spisu Tomáše Štítného *Řeči nedělní a sváteční z roku 1393* a v *Hájkově kronice*, kde je zpráva zachycující masopustní veselí organizované v roce 1398 samotným králem Václavem IV.<sup>16</sup> Ten se stejně jako většina ostatních panovníků zasadil o import prvků anticko-italské kultury, které se však v rámci dvorské reprezentační zábavy objevovaly téměř výlučně v Praze.

V prostředí venkova měla masopustní zábava ve srovnání s městem uvolněnější ráz. Lidé se kromě tancovaček těšili na maškarní průvody doprovázené nejrůznějšími šprýmy a kejklemi. Jak uvádí například Leandr Rváčovský v roce 1580: „*Masopust zoblácel muže v roucha ženská a ženy v roucha mužská, a to pro snazší přístup ke smilstvu. Naděl jim sukniček chlupatých vlčích, medvědích, beraních a kozích. Také jim nasadil larvy mající tvářnosti d'ábelské a dračí. Zčernil tváře dalších sazemi, smolou a lejny. A maskovaní potom hůře než nerozumná horda běhali po ryncích, křičeli po domích. Bláznili, mámili lidi, děti strašili. A ani psům v koutě*

---

<sup>8</sup> BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007. s. 16. dále jen BACHTIN.

<sup>9</sup> HEERS, Jacques. *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha: Argo, 2006. s. 23. dále jen HEERS.

<sup>10</sup> VONDRUŠKA, Vlastimil. *Církevní rok a lidové obyčeje aneb kalendárium světců a světic, mučedníků a mučednic, pojednávající o víře českého lidu k nim, jakož i o liturgii katolické*. České Budějovice: Dona, 1991. s. 48. dále jen VONDRUŠKA.

<sup>11</sup> BACHTIN, s. 16.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., s. 14.

<sup>15</sup> ZÍBRT, Čeněk. *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku*. Praha: Academia, 1995. citováno z: BLAHOVCOVÁ, s. 36.

<sup>16</sup> CIKÁNEK, M. Tragedie Masopusta. *Večerní Praha*, 28. 2. 1986, s. 7. dále jen CIKÁNEK.

*pokoje nedali. Ďáblům ze sebe činili smích a lidem za potvorné divadlo byli.*<sup>17</sup> Součástí těchto průvodů byla také koleda, při níž maskary navštěvovaly jednotlivá stavení, v nichž kromě pohoštění dostávaly také výslužku v podobě peněz, vajec, mouky, másla nebo jablek.<sup>18</sup>

V 16. století dochází k pronikání anticko-italských prvků také do venkovského prostředí. V masopustních divadelních a obchůzkových hrách z té doby nacházíme například rituální pohřbívání Bakcha – zimy – nebo scénky postaviček italské *commedie dell'arte*.<sup>19</sup> Tyto krátké divadelní výstupy byly zejména Jezuity potlačovány a nahrazovány žákovskými hrami o životě svatých, majících ve většině případů mravokárný účel.<sup>20</sup> Za vlády Josefa II. byly ze strany církve masopustní oslavy dokonce zakazovány patenty, a především Praha byla v souvislosti s jejich porušováním stíhána a napomínána.<sup>21</sup>

Kolem druhé poloviny 18. století získaly masopustní průvody zejména v městském prostředí podobu zvláštních tanečních zábav, maskarních bálů, které se později označovaly jako reduty a v Praze se pořádaly od roku 1752.<sup>22</sup> V masopustním období se jich konalo hned několik a jejich návštěvnost byla zpravidla velmi vysoká. Kromě možnosti zatančit si v prostorném sále lidé vítali kvalitní hudební doprovod vojenských kapel, velkým lákadlem byly také velkolepé průvody masek<sup>23</sup> či živé obrazy.<sup>24</sup> Vedle tzv. společenských bálů pořádaných výlučně pro šlechtu byly zvláště na konci 18. století velmi oblíbené také bály privátní, kam měli povolen vstup i zástupci z řad měšťanstva. V první polovině 19. století k nim přibýly bály pořádané jednotlivými spolky a družstvy. Mezi nejoblíbenější patřily zejména soukromé maskarní plesy vlastenecké, tzv. české merendy, na nichž se coby masky objevovaly významné postavy české historie či nejrůznější podoby lidových krojů<sup>25</sup>. Výjimkou nebyly ani masky v podobě známých operních postav, jako byla například Královna noci z Mozartovy *Kouzelné flétny*.<sup>26</sup> Po vzoru tzv. českých bálů<sup>27</sup> se i zde konverzovalo výhradně v českém jazyce. Za nejoriginálnější byly od druhé poloviny 19. století označovány české maskarní plesy sokolské, tzv. šibřinky.<sup>28</sup> Tyto tematicky zaměřené soukromé akce určené členům Sokola a jejich rodinám byly známé svými

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> VONDRUŠKA, s. 49.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> ZÍBRT, Čeněk. *Veselé chvíle v životě lidu českého*. Praha: Vyšehrad, 2006. s. 143.

<sup>21</sup> CIKÁNEK, s. 7.

<sup>22</sup> VONDRUŠKA, s. 48.

<sup>23</sup> TILMANNOVÁ, Hana. *Teatro Italiano v Praze 1875-1880*. Divadelní ústav: Praha, 2016. s. 66.

<sup>24</sup> ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. Praha: 1960. s. 291. dále jen ZÍBRT (1960).

<sup>25</sup> Ibid. s. 290-291.

<sup>26</sup> TYL, Josef Kajetán, OTRUBA, Mojmír (ed.) *Národní zábavník: (Publicistika 1833-1845)*. Praha: Odeon, 1981. s. 171.

<sup>27</sup> více viz ZÍBRT, 1960. s. 293-319.

<sup>28</sup> ŠÁMALOVÁ, Tereza. *Společenský tanec ve 2. polovině 19. století*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. s. 31. dále jen ŠÁMALOVÁ.

pestrými programy a nápaditými kostýmy, které při příjezdu hostů vzbuzovaly úžas v očích kolemjdoucích.<sup>29</sup>

Ve 20. století se spolu s příchodem nových tanečních i hudebních stylů stávají maskarní bály pouhým zpestřením v rámci plesové sezóny, což je ostatně podoba, v jaké se s nimi setkáváme i dnes. Tradice masopustních průvodů je pak do určité míry stále živá nejen na venkově, ale také ve větších městech. Za všechny jmenujme Žižkovský masopust, který se v Praze v roce 2019 konal již po šestadvacáté.

## 1.2 Karneval v hudbě 19. století

Karnevalové veselí se stalo inspirací celé řadě hudebních skladatelů. Zejména Itálie, kolébka karnevalu, byla v tomto ohledu bohatým zdrojem námětů, které nalézáme jak v instrumentální, tak operní tvorbě autorů od baroka až po dvacáté století. Slavné karnevaly v Římě či Benátkách často figurují přímo v názvech jednotlivých kompozic. Karnevalové postavy a masky, jejich skrytá symbolika a exotičnost patřily k oblíbeným tématům nejen v romantismu, ale také v symbolismu, impresionismu a expresionismu.<sup>30</sup>

V tvorbě operní a operetní se s prvky karnevalu setkáváme zejména v rámci scén zobrazujících slavnostní maskarní plesy, k nimž neodmyslitelně patří také karnevalové masky a kostýmy. Ty jsou někdy přímo zakomponovány do děje, v některých případech je jimi však pouze dokreslena či podržena atmosféra na jevišti<sup>31</sup>. Maskarní bál se objevuje například v opeře *Romeo a Julie* (1867) Charlese Gounoda, ve Verdiho *Maškarním plesu*<sup>32</sup> z roku 1859 a ve druhém dějství Čajkovského *Pikové dámy* (1890). S prostředím maskarního bálu se setkáváme i v prvním aktu opery *Notre Dame* (1904) Franze Schmidta nebo komické opeře *Maškaráda* (1906) dánského skladatele Carla Nielsena. Přímou prostředí karnevalu nalezneme ve Wagnerově *Zákazu lásky* (1836) a taktéž v řadě operetních titulů. Například Johann Strauss mladší téma karnevalu použil jak v *Karnevalu v Římě* (1873), tak v *Noci v Benátkách* (1883), *Ples v opeře* (1898) Richarda Heubergera je zasazen přímo do prostředí velkolepého maskarního plesu v Paříži, pořádaného během karnevalové sezóny.

Orchestrální skladby inspirované karnevalem jsou často komponovány ve formách koncertních předeher, suit nebo symfonických básní, i když samozřejmě existují i výjimky,

---

<sup>29</sup>MÜLLER, Josef a TALLOWITZ, Ferdinand. *Památník Sokola Pražského: Památník vydaný na oslavu dvacetiletého trvání Tělocvičné jednoty Sokola Pražského*. Praha: Sokol Pražský, 1883. s. 91.

<sup>30</sup>PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. s. 170.

<sup>31</sup>SORELL, Walter. *The Other Face: The Mask in the Arts*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1972. s. 150.

<sup>32</sup>Stejný námět, tedy vraždu švédského krále Gustava III. zpracoval také francouzský skladatel Daniel Auber (1782-1871) v opeře *Gustave III.*, uváděné taktéž pod názvem *Le bal masqué*.



jako například *Karneval v Benátkách op. 10* (1822) Nicoly Paganiniho pro housle a orchestr, který ve dvaceti virtuózních variacích zpracovává oblíbenou neapolskou lidovou píseň *O mamma, mamma cara*<sup>33</sup>. Mezi nejznámější díla ilustrující karnevalové veselí nepochybně patří koncertní předehra *Římský karneval op. 9* (1838) Hectora Berlioze nebo *Karneval v Paříži op. 9* (1872) Johana Svendsena. *Karneval zvířat op. posth.* (1886) Camille Saint-Saëns je zábavnou čtrnáctidílnou hudební suitou, která však s tématem karnevalu – snad kromě představy průvodu jednotlivých zvířat – nijak výrazně nepracuje. Taktéž Antonín Dvořák ve své koncertní předehře *Karneval op. 92* z roku 1892 neodkazuje přímo ke karnevalovým oslavám, jako spíše k radostnému vzruchu obyčejného života.<sup>34</sup> Naopak přímo prostředí maškarního bálu evokuje čtyřdílná orchestrální suite *Karnevalové scény op. 24* (1881) Jeana-Louise Nicodé, jejíž jednotlivé části – s výjimkou volně pojatého č. 3 nesoucího titul *Podivný sen* – jsou stylizovány do podoby tanců, konkrétně polonézy (*Průvod maškar*), valčíku (*Vyznání lásky*) a polky (*Humoreska*). Ouvertura *Karneval op. 22* (1911) Waltera Braunfelse vychází ze skladatelovy opery *Princezna Brambilla*, pohádkového příběhu zasazeného do prostředí karnevalu v Římě. *Maškaráda*<sup>35</sup> (1913) Alexandra Glazunova je původně scénickou hudbou ke stejnojmenné tragédii Michaila Lermontova<sup>36</sup>, jejíž děj se zčásti odehrává na maškarním plese, přičemž v roce 1941 na vyzvání režiséra Rubena Simonova napsal pro tutéž Lermontovu hru hudbu také Aram Chačaturjan, který z použitého hudebního materiálu následně navíc v roce 1944 sestavil pětídílnou orchestrální suitu.

Z oblasti hudby pro sólové nástroje je třeba zmínit *Karneval op. 9* Roberta Schumanna, který patří mezi nejznámější „karnevalové“ kompozice vůbec. Jedenadvacetidílná skladba pro sólový klavír v níž skladatel pracuje s variacemi čtyř tónů es-c-h-a<sup>37</sup> představuje v jednotlivých částech postavy ze světa italské commedie dell'arte (Pierrot, Harlekýn), skladatelova alter ega Eusebia a Florestana, a také postavy skutečné (Chopin, Paganini, Chiarina, Estrella), přičemž všechny své masky odkládají v části *Rozpoznání*. Karneval v názvu kompozice uplatnil Schumann také ve svém *Vídeňském masopustu op. 26* (1839), jehož jednotlivé části nejsou tak

---

<sup>33</sup> Kromě původní verze pro housle a orchestr se dnes můžeme setkat s celou řadou úprav této kompozice, která je víc než co jiného především představením technického umu sólisty, jehož part zde zcela jasně dominuje. Například Jean Baptista Arban skladbu upravil pro trubku a orchestr, autorem verze pro sólový klavír je Louise Moreau Gottschalk, známá je také úprava pro klavír a kontrabas Giovanni Bottesiniho a celá řada dalších.

<sup>34</sup> DÖGE, Klaus. *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013. s. 170.

<sup>35</sup> Alexander Glazunov je také autorem *Karnevalové předehry op. 45* (1892).

<sup>36</sup> Lermontova hra se měla v Alexandrinském divadle (Petrohrad) uvádět již v roce 1911 a hudbu k ní původně zkomponoval Michail Kuzmin (1872-1936). Představení však bylo následně zrušeno a hra se znovu uvedla až v roce 1917 s hudbou Alexandra Glazunova, kterou před původní Kuzminovovou hudbou upřednostnil režisér Vsevolod Mejerchold.

<sup>37</sup> Jedná se o kryptogram odkazující ke skladatelově příjmení (Schumann - Scha) a k městu, kde žila jeho tehdejší snoubenka Ernestine (Aš, německy Asch).

popisné, jako je tomu v případě *Karnevalu*, ale i zde se objevují taneční rytmy, slavnostní fanfáry a rychlé běhy evokující karnevalový rej a shon, jímž celá skladba vrcholí. Karnevalovou atmosféru navíc obsahují také další Schumannovy klavírní opusy<sup>38</sup>, „*kteřé spojuje taneční charakter a mimohudební významový podtext, ať formulovaný či nikoli.*“<sup>39</sup> Nejvýmluvnějším důkazem Schumannovy záliby ve světě karnevalu je pak pasáž, již si skladatel podtrhl ve svém osobním výtisku románu *Flegeljahre* Jeana Paula: „*Maškarní ples je snad to nejvyšší, co hra poezie může ze života znázornit. Jako pro básníka jsou všechny stavy a časy rovny a všechno vnější je jenom šat, všechno vnitřní však radost a zvuk, tak v plese přebásňují lidé sebe i svůj život.*“<sup>40</sup> Téma karnevalu v tvorbě pro klavír využil také Schumannův současník a přítel Franz Liszt, a to v *Uherské rapsodii pro klavír č. 9 Es dur* (1853) známé také jako „*Karneval v Pešti*“<sup>41</sup>.

Ačkoliv jsou výše uvedené kompozice rozdílné co do autorství, datace, formy a nástrojového obsazení, lze při jejich poslechu vypořádat určité společné rysy. Snaha co nejvěrněji zachytit atmosféru karnevalových oslav se totiž odráží jak v charakteru hudby, tak – v případě orchestrálních kompozic – ve zvolené instrumentaci a užitých zvukových efektech. Kompozice inspirované karnevalem jsou převážně optimistická, energická díla, v nichž se často objevují rychlé běhy ve staccatu, glissanda, chromatické pasáže a překvapivé dynamické zvraty, v nichž z nejtisšího *piana* zcela nečekaně přichází *forte* a naopak. Velmi často je karnevalová hudba také stylizovaná do podoby tanců, nejčastěji polky, valčíku a také polonézy, která jakožto reprezentativní, slavnostní tanec otevírala maškarní ples<sup>42</sup>. V rámci nástrojového obsazení se obvykle využívá pikola, důraz je kladen na žestě, zejména pak trubky, hrající často *non legatovou* fanfárovou melodiku, a také bicí sekci, z níž dominuje zejména zvuk malého bubnu, činelů a trianglu. K tradičnímu obsazení bicích se někdy navíc přidává tamburína nebo kastaněty, tedy nástroje, které bývají spojovány s bujarým veselím a také tancem. Představa karnevalového veselí tak v určitých styčných bodech musela být uvedeným autorům společná a bylo by zajímavé tento fenomén, jemuž je v oblasti vizuálních umění věnován poměrně velký prostor<sup>43</sup> do budoucna nějakým způsobem uchopit také v souvislosti s tvorbou autorů tzv. klasické hudby.

<sup>38</sup> Například *Motýli op. 2, Tance Davidovců op. 6, Fantastické kusy op. 12, Kreisleriana op. 16* či *Novellety op. 21*.

<sup>39</sup> HRADECKÁ, Dita. *Mistři klasické hudby: život a dílo velkých skladatelů. Schumann*. Praha: WillMark, 2001. s. 734.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Dílo existuje také v úpravách pro orchestr, dva klavíry a klavírní trio.

<sup>42</sup> Tato skutečnost vyplývá například z dochovaných tanečních pořádků. viz: ZÍBRT (1960), s. 311, 316 a 320.

<sup>43</sup> viz například výše citovaná publikace Waltera Sorella *The other face: the Mask in the Arts*. (pozn. č. 33).

### 1.3 Karneval v životě Bedřicha Smetany

Bedřich Smetana se narodil 2. března roku 1824 „právě v úterý masopustní.“<sup>44</sup> Jeho otec František Smetana, toho času sládek panského pivovaru v Litomyšli, se díky tomu po deseti dcerách konečně dočkal syna, což bylo důvodem velké radosti, při níž „dal vyvalit na pivovarský dvůr sud piva a pozval všechnu chasu [...] A tak za radostného jásotu nejbližšího okolí a v tanečné náladě posledního dne masopustu vstupoval do života ten, jenž byl osudem vyvolen [...]“.<sup>45</sup> Masopustní období i následnou postní dobu měl tak Smetana po celý život spojené s oslavou vlastních narozenin, a zejména v dětství, které je ve většině jeho biografii líčeno jako idylické, tento čas jistě intenzivně vnímal. Díky dobrému postavení rodiny, která žila v nadstandardních poměrech a udržovala si styky s panskou společností jak v Litomyšli, tak později v Jindřichově Hradci a Růžkových Lhoticích<sup>46</sup> - kam se rodina kvůli otcově práci přestěhovala<sup>47</sup> - se navíc měl možnost setkat s venkovskou podobou masopustu i v té době oblíbenými domácími a veřejnými plesy vyšší společnosti, které se právě v době masopustní hojně pořádaly a Smetanovi je pravidelně navštěvovali.<sup>48</sup>

Odtud pravděpodobně pramenila Smetanova pověstná záliba v tanci, která u něj spolu s přibývajícím věkem rostla.<sup>49</sup> Tak se například dochovala jeho vzpomínka na první český bál pořádaný v únoru roku 1840 právě o masopustu v Praze, kde v té době pobýval<sup>50</sup>: „Cvičil jsem se v nejrozmanitějších krocích a skocích tak horlivě, že jsem potom nechodil, nýbrž poskakoval do školy, ano jednou jsem i do kaple vhopkal tak okázale, že mi od té chvíle nepřezdívali než tancmajster“<sup>51</sup>.

Velké vyžití mu v tomto ohledu nabízela také Plzeň, kde v letech 1840-1843 studoval na piaristickém gymnáziu na přímluvu a pod dozorem svého staršího bratrance Josefa Františka Smetany.<sup>52</sup> Mladý Smetana se zde prakticky ihned zapojil do společenského života, který se

---

<sup>44</sup> „V pondělí byl v Litomyšli velký ples a sládková i paní hraběnka též těhotná – tančily. Druhého dne obě porodily.“ SRB, Josef. *Zápisky životopisné dle vypravování Bedřicha Smetany r. 1879 s dodatky z doby pozdější*. (rukopis), 1880. s. 6. NM-MBS W 31/8.

<sup>45</sup> PRAŽÁK, Přemysl. *Bedřich Smetana. Úvod do života a díla*. Praha: Albatros, 1974. s. 9-10.

<sup>46</sup> Ibid., s. 11.

<sup>47</sup> MOJŽÍŠOVÁ, Olga. Smetana, Bedřich. in: MACEK, Petr, BEK, Mikuláš. *Český hudební slovník osob a institucí* [on-line]. Brno: Masarykova univerzita, 2003. [cit. 24.12. 2019]. Dostupné z: [http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=4189](http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4189) dále jen MOJŽÍŠOVÁ, *Český hudební slovník*.

<sup>48</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana. Kniha čtvrtá. Nová společnost*. Praha: Orbis, 1951. s. 273-274. dále jen NEJEDLÝ, *Nová společnost*.

<sup>49</sup> Ibid., s. 273.

<sup>50</sup> Smetana v Praze na Akademickém gymnáziu studoval necelý školní rok 1839-1840.

<sup>51</sup> NEJEDLÝ, *Nová společnost*. s. 274.

<sup>52</sup> MOJŽÍŠOVÁ, *Český hudební slovník*.

mu otevřel i díky jeho výjimečným hudebním schopnostem, pro něž byl právě na nejružnější domácí bály zván jako klavírista i houslista.<sup>53</sup>

V jeho denících z té doby<sup>54</sup> nacházíme hned několik vzpomínek na masopust, který byl právě v Plzni slaven se vši pompou: „*A potom: plzeňský masopust – ten vůbec byl zde cosi více než jinde. To byla přímo jakási veřejná, národní slavnost. Od počátku až do konce, kdy městem táhl velký a veřejný i hlučný, často až rozpustilý průvod maškar.*“<sup>55</sup> Právě během masopustu se zde horlivě tančilo<sup>56</sup> a Smetana se tu vůbec poprvé kromě privátních domácích bálů dostal i na plesy veřejné, které byly normálně studentům nepřístupné.<sup>57</sup>

Bylo to však na jednom z domácích maškarních bálů, kde Smetana zahořel láskou ke Kláře Klotzové, dceři plzeňského magistrálního rady<sup>58</sup>: „*Mě naproti seděla Klára – ne seděla, trůnila! Všichni pozorovali masky; já pozoroval jen ji, Kláru, která od nynějška je mé všecko, moje norma chování, moje vůdčí hvězda, moje vládkyně, královna, můj anděl, můj – bůh.*“<sup>59</sup> S Klárou souvisí i vzpomínka z 9. února 1842, v níž se Smetana mimoděk zmiňuje o masopustních oslavách: „*Klára seděla u okna vedle matky (o masopustním úterý, kdy na náměstí šel průvod masek). Ach jak jsem byl u vytržení! [...] Vůz s maskami zahrnul vlevo do ulice. Aby jej uviděla, zmizela od okna [...]. Chtěl jsem kolem, abych ji pozdravil, ale její pohled byl příliš zaměřen na proklaté masky, a již její krásná ruka okno zavřela. [...] Proklínal jsem masky, ulici, celý svět, osud [...].*“<sup>60</sup>

I přes absenci dalších „karnevalových“ vzpomínek ve Smetanově zápiscích je zřejmé, že se podobných společenských událostí – maškarní bály nevyjímaje - účastnil i v letech následujících, a to včetně doby, kdy pobýval ve švédském Göteborgu (1856-1862). Právě tam totiž Smetana vedl více než bohatý společenský život, jak ukazují jeho každodenní zápisy v denících<sup>61</sup> referující předně o jeho vlastní koncertní činnosti, ale také o stycích se zdejší honorací, a to „*od běžných návštěv, pozvání na oběd či odpolední čaj v úzkém kruhu hostitelské rodiny či několika přátel, přes spíše komorní společnosti, v nichž se holdovalo velmi často také*

---

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Deníky z dob Smetanových studií spadají do let 1840-1843-1847. více viz: MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Deníky Bedřicha Smetany. Jejich pramenná hodnota a ediční problematika*. Praha, 2013. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, s. 21-44. dále jen MOJŽÍŠOVÁ, *Deníky Bedřicha Smetany*.

<sup>55</sup> NEJEDLÝ, *Nová společnost*. s. 235.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Na přímluvu známých však byla pouze Smetanovi udělena profesorským sborem výjimka, díky které se mohl 19. dubna 1842 zúčastnit vrcholné události jarní sezóny, císařského plesu. citováno z: NEJEDLÝ, *Nová společnost*. s. 235.

<sup>58</sup> MOJŽÍŠOVÁ, *Deníky Bedřicha Smetany*. s. 35.

<sup>59</sup> Deník III, 2.2. 1842. citováno z: NEJEDLÝ, *Nová společnost*. s. 305-306.

<sup>60</sup> Deník III, 9.2. 1842. citováno z: Ibid., s. 308.

<sup>61</sup> Jedná se zejména o deník z roku 1857, protože deník z roku 1858 patrně vůbec neexistoval a Smetana tak ve psaní pokračoval až v roce 1859, kdy už jeho poznámky však nejsou tak podrobné. více viz: MOJŽÍŠOVÁ, *Deníky Bedřicha Smetany*, s. 44-80.

*karetním hrám, někdy i hudbě, až po velké společnosti a plesy (káláse) s hudbou i tancem.*“<sup>62</sup> Velmi často byl Smetana hostem zejména v domě velkoobchodníka Josepha Benecke, jehož manželka Fröjda byla krátce Smetanovou žačkou a později jeho blízkou přítelkyní a ctitelkou. Dojmy z jejich setkání, k němuž došlo na jednom z plesů, Smetana zachytil v klavírní polce *Ball-Vision. Polka-Rhapsodie*, česky *Vidění na plese*, zkomponované v roce 1858<sup>63</sup> a – podobně jako u Schumannova *Karnevalu* – pracující s kryptogramem Fröjdina jména, tedy tóny *f-e-d-a*, což pravděpodobně souviselo s faktem, že právě Schumannův *Karneval* byl Smetanovou oblíbenou skladbou, kterou sám často rád hrával.<sup>64</sup>

Toto vyrovnané a relativně šťastné období narušila na jaře roku 1859 smrt Smetanovy první ženy Kateřiny, po níž skladatel své společenské aktivity přirozeně omezil a plně se k nim vrátil až po svatbě s více než o šestnáct let mladší Bettinou Ferdinandovou, již si vzal v červenci roku 1860 a jako svou ženu ji pravidelně vodil do společnosti nejen v Göteborgu<sup>65</sup>, kam s ním přijela v září téhož roku, ale i po definitivním návratu do Prahy v roce 1862.

Zde se Smetana nejprve musel začlenit do domácího společenského života, s nímž během pobytu v cizině ztratil kontakt. Významným pro něj v tomto ohledu bylo uvedení „*do společnosti českých intelektuálů a umělců scházejících se v Měšťanské besedě a v domě vlastenecky orientovaného knížete Rudolfa Thurn-Taxisse, kde se seznámil s řadou významných osobností.*“<sup>66</sup> Za zcela zásadní lze pak označit i jeho aktivity spojené s v nově založenou Uměleckou besedou, v níž působil v letech 1863-1865 a 1868-1870 jako předseda hudebního odboru a podílel se organizačně i dramaturgicky na prvních reprezentativních akcích spolku.<sup>67</sup> Právě tyto instituce i další umělecké spolky podobného charakteru totiž – jak již bylo zmíněno v předchozím textu – zejména v době masopustní hojně pořádaly taneční zábavy všeho druhu, maškarní bály nevyjímaje. Svědčí o tom nejen nejrozličnější drobné zprávy v dobovém tisku (obr. 1), ale také zápisky v denících samotného Smetany, které si skladatel od roku 1862 vedl v českém jazyce.

---

<sup>62</sup> MOJŽÍŠOVÁ, *Deníky Bedřicha Smetany*. s. 52.

<sup>63</sup> Ibid., s. 259.

<sup>64</sup> SCHWARZ, Josef, HELLER, Aleš ad. *Vzpomínky na Bedřicha Smetanu*. Praha: Nákladem Klubu pensionovaných solistů Národního divadla, 1917. s. 14.

<sup>65</sup> Ibid., s. 68.

<sup>66</sup> MOJŽÍŠOVÁ, *Český hudební slovník*.

<sup>67</sup> Ibid.



Obrázek 1 Inzerce v *Národních listech*, roč. 10, č. 57, (27. 2. 1870), s. 5.

I když se v případě těchto deníků nejedná o souvislé záznamy, ale spíše o stručné, věcné popisy událostí různého charakteru<sup>68</sup>, dozvídáme se z nich například, že v únoru roku 1864 pořádal Smetana o masopustní neděli (7. února) domácí ples, který se opakoval i o masopustním úterý (9. února), a to až do 4 hodin ráno.<sup>69</sup> V záznamech o příjmech a výdajích z ledna roku 1869 nacházíme údaj o zakoupení lístku na „bál sborů“, který Smetanu stál 5 zlatých<sup>70</sup>, přičemž stejný údaj o tomto výdaji je vepsán také v kalendářích z let 1870-1873 (leden, únor). V lednu roku 1872 si Smetana poznamenal: „24. Byla Žofie s námi ve veřejném plesu (v akademickém plesu) – druhý den na to jsem ležel – s kočičinou.“<sup>71</sup> Zápisky z února a března téhož roku pak zmiňují hned čtyři návštěvy bálů, a to dvakrát v Konviktě, jednou v Měšťanské besedě a jednou na Žofíně.<sup>72</sup> V roce 1873 je situace obdobná, v lednu Smetana píše: „12. *Pless akad. spolku: přeplněn, druhý den ležela moje panní na hlavy bolení.*“<sup>73</sup> Zda některý z těchto bálů byl také maškarní, deníky neuvádějí, ale vyloučit se to nedá, stejně jako to, zda Smetana podobných společenských akcí v uvedených letech nenavštívil více.

V důsledku ztráty sluchu v roce 1874 se Smetana v následujících letech stáhl z veřejného života, k čemuž značně přispívala jak skutečnost, že jeho zdravotní stav vyžadoval klid, tak jeho přesídlení do Jabkenické myslivny k rodině nejstarší dcery Žofie v červnu roku 1876.<sup>74</sup> Přesto si však nadále udržoval styky s Prahou, kam pravidelně zajížděl a vzdor své hluchotě

<sup>68</sup> Tato skutečnost je dána také vnější podobou deníků, do nichž si Smetana zanašel své zápisky. Jednalo se o tištěné domácí kalendáře, které nebyly primárně určeny pro podrobné a souvislé záznamy. více viz: MOJŽÍŠOVÁ, *Deníky Bedřicha Smetany*. s. 114-135.

<sup>69</sup> *Všeobecný domácí sekretář na přestupný rok 1864*. NM-MBS S217/1105.

<sup>70</sup> *Kalendář Koruny české na obyčejný rok 1869*. NM-MBS S217/1109.

<sup>71</sup> *Kalendář Koruny české na obyčejný rok 1872*. NM-MBS S217/1112.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> *Kalendář Koruny české na obyčejný rok 1873*. NM-MBS S217/1113.

<sup>74</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984. s. 302.

navštěvoval hudební i divadelní představení<sup>75</sup>. Tanečních zábav se však pochopitelně neúčastnil. O masopustu se pak ve svých denících zmiňuje již pouze sporadicky v tom smyslu, že jej rodina občas trávila právě ve městě, jak vyplývá například z poznámky v deníku z ledna roku 1882: „*Dne 7ho jsem přijel do Prahy, dne 16ho v pondělí v poledne moje rodina, aby užili masopustu!*“<sup>76</sup> Masopust a karnevaly s ním spojené pro něj však i nadále zůstávaly nejen milou vzpomínkou na veselé chvíle, ale také důležitým inspiračním zdrojem, k němuž se možná zcela záměrně obrátil v nelehkém závěru svého života.

---

<sup>75</sup> „Večer chodil rád do divadla dívat se stejnou zálibou na jeviště, jako po hledišti. Hluchotě své časem přivykl tak, že činil veselé poznámky i při zpěvohrách, jichž hudby neslyšeti by mu bylo mohlo býti trapným. Jednou se díval v Novém českém divadle na představení „Kouzelné flétny“, sledoval hudbu podle taktovky kapelníkovy a činil poznámky o tempu. Po prvním jednání se zvedl: „Já tuhle operu už trochu znám, tak už mohu jít.“ Déle než přes první jednání vůbec zřídka zůstal [...].“ Vzpomínka Vojtěcha Václava Zeleného, citováno z: BARTOŠ, František. *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Topičova edice, 1941. s. 170-171.

<sup>76</sup> *Vlast'*. Nový prostonárodní kalendář pro země koruny české: Čechy, Moravu a Slezsko, na obyčejný rok 1882. NM-MBS S217/1123.

## 2 *Pražský karneval. Introdukce a polonéza*

### 2.1 Geneze díla

Záměr zkomponovat další cyklus orchestrálních skladeb Bedřich Smetana poprvé vyjádřil v dopise Janu Ludevítu Procházce v prosinci roku 1879, tedy jen několik měsíců poté, co dokončil poslední část cyklu *Má vlast*.<sup>77</sup> Podnětem k tomu byla pravděpodobně Procházka snaha zprostředkovat v té době Smetanovi spolupráci se zahraničními nakladateli<sup>78</sup>, jejichž prostřednictvím by se jeho dílo snadněji prosadilo v cizině, na což podle Procházky nestačily možnosti vydavatelství domácích<sup>79</sup>: „*Nezahazujte, prosím Vás, všechny své skladby domácím nakladatelům, vždyť znáte poměry ty, že není možno, skladbám u nás vydaným, otevřít trh světový.*“<sup>80</sup> V odpovědi Procházce Smetana uvádí: „*Bohužel jsou má všechny synf. básně "Vlast", 6 skladeb, již od Urbánka získány, za velmi nízký honorár. Chci ale na způsob mých klavírních "Českých tanců", podobné pro orchester komponovat, a ty by mohl Bote vydat, zároveň s 4 ručními výtahy.*“<sup>81</sup> V únoru následujícího roku se k této myšlence vrací a rozvádí ji: „*Pro p. Pohle bych psal orchestrální symfonické básně pod titulem „Böhm. Karneval, aneb „Prager Karneval“, kdeby nejen hořejší<sup>82</sup> tance české ale i malé scény a figury k.p. z mých oper co masky se objevily. Myslím, že myšlenka není špatná, druh a forma docela nová, a že by to vzbudilo interest a snad se stalo i výnosné.*“<sup>83</sup>

Vlastní realizaci tohoto záměru však Smetana záhy odložil, a to především kvůli namáhavé práci na opeře *Čertova stěna*, již začal skicovat pravděpodobně na konci roku 1879 a dokončil až v červnu roku 1882.<sup>84</sup> Z dopisu Josefu Srbovi ze 13. června 1882, k němuž přiložil dokončený úvod opery, je však zřejmé, že se již během závěrečných prací na opeře věnoval i novým námětům<sup>85</sup>: „*Začal jsem oluvkový plán ku kvartettu – šmicovému, mezi tím chci k velké synf. básni: "Karneval český, (neb Pražský?-) a zároveň náky ke sboru pro "Hlahol, nákrasy zestavit.*“<sup>86</sup> Ve stejné době ale také začal pociťovat zhoršování svého fyzického i duševního

---

<sup>77</sup> Dle partitury byl *Blaník* dokončen v Jabkenicích 9. března 1879.

<sup>78</sup> Procházka žil v té době v Hamburku, kde o Smetanových kompozicích jednal s nakladateli Hugo Bockem a Hugo Pohlem.

<sup>79</sup> MOJŽÍŠOVÁ, Olga. Neznámá skica Smetanova Pražského karnevalu. In: *Musicologica Brunensia* 45, 2010, č. 1-2, s. 163. dále jen MOJŽÍŠOVÁ (2010)

<sup>80</sup> Jan Ludevít Procházka: BS 18.12. 1879, NM-MBS S 217/808. citováno z: MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 163.

<sup>81</sup> BS: Jan Ludevít Procházka 23.12. 1879, NM-MBS S 217/293.

<sup>82</sup> Smetana výše v dopise píše Procházce o svých *Českých tancích*, jejichž části (*Furiant, Slepíčka, Cibulíčka, Hulán* ad.) zmiňuje.

<sup>83</sup> BS: Jan Ludevít Procházka 25.2. 1880, NM-MBS S 217/295.

<sup>84</sup> „*Mezitím však ještě složil několik drobnějších skladeb. 1879: Venkovanka, Večerní písně, 1880: Z domoviny, Věno, Modlitba, 1881: Romance g moll a provedl revizi Triumfální symfonie*“. citováno z: MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 164.

<sup>85</sup> MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 164.

<sup>86</sup> BS: Josef Srb 13.6. 1882, NM-MBS S 217/390.



stavu<sup>87</sup>, které vyvrcholilo dvěma těžkými záchvaty v listopadu<sup>88</sup> a prosinci téhož roku, po nichž bylo Smetanovi nařízeno přerušit veškerou duševní činnost: „*Před asi 3 nedělemi jsem k večeru ztratil hlas, totiž mocnost a možnost k vyjádření myšlenek. [...] já zapomněl jména nynějších i historických osob a nic, než tě-tě-ně jsem křičel, mezi tím dlouhé pausy při otevřených ústech. [...] Za několik dní, asi za týden na to, se to opakovalo v mnohem silnějším stup- ni, já při tom nemohl slovíčko vyslovit; [...] Nu, pranic nesmím hudebně myslet, nesmím ani ani svoje už známé kompozice, ani cizí, jiných komponistů skladby ani číst, ani si v myšlenkách představit, a kdyby to všechno mělo snad rok trvat. [...] Kvarteto nové a vůbec všechno musí na pokračování čekat.*“<sup>89</sup>

I přes zákazy lékařů se Smetana vrátil ke komponování již v únoru následujícího roku, jak vyplývá z dopisu Josefu Srbovi 27.2. 1883: „*[...] tajně – pracuji na quartettu, a neschází mě než k finali quartetovým to pravé finale, t.j. konec se svými akkordy, a kadencemi.*“<sup>90</sup> Po dokončení kvartetu v březnu 1883 pak navzdory špatnému zdravotnímu stavu souběžně pracoval jak na opeře *Viola*, tak na *Pražském karnevalu*, o čemž se kromě korespondence s Josefem Srbem<sup>91</sup> zmínil také Vojtěchu Václavu Zelenému osobně při své březnové návštěvě Prahy: „*Mluvil obšírně o novém kvartetu a měl do budoucnosti mnoho plánů. [...] pak se obíral mnoho dávnou zamilovanou myšlenkou „Pražského karnevalu“, těše se, že její provedení již nastává. Měla to býti velká orchestrová skladba, obsahující tance české národní i cizí, v Praze obvyklé.*“<sup>92</sup> V partituře měl kompozici rozpracovanou o měsíc později.<sup>93</sup> Práce však postupovala pomaleji, než byl Smetana zvyklý. Nemoc mu dovoľovala pracovat pouze

<sup>87</sup> „*Cítím se umdlělým, ospalým a obávám se, že pomalu ztrácím život hudebních myšlenek, zdá se mi, že vše, co v mozku zpracuji je zastřené jakousi mlhou sklíčenosti a bolem.*“ BS: Josef Srb 14.7. 1882, MBS S217/394.

<sup>88</sup> „*Jsem zvlášť nemocen, trpím na křeče v mozku. Nelekejte se, dosud mě chytla pouze jednou, zrovna k polednímu, nesl jsem k mé paní nějaké libreto, když najednou a bez bolesti jsem začal nerozumné sylaby povídat, á-á-tě-tě, a nic víc, viděli, jak se namáhám k mluvením jazyk byl na jedné straně stlačen a já jsem nemohl vyřknout, co chci a co nesu.*“ BS: Josef Srb 30.11. 1882, NM-MBS S217/? citováno z: VLČEK, Emanuel. *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír, 2001. s. 53.

<sup>89</sup> BS: Josef Srb 9. 12. 1882, NM-MBS S217/390. citováno z: MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 164.

<sup>90</sup> BS: Josef Srb 27.2. 1883, NM-MBS S217/412.

<sup>91</sup> BS: Josef Srb 3.4. 1883, NM-MBS S217/413, BS: Josef Srb 7.4. 1883 MBS, S217/415, BS: Josef Srb 14.4. 1883, NM-MBS S217/417.

<sup>92</sup> ZELENÝ, Václav. *O Bedřichu Smetanovi*. Praha: F. Šimáček, 1894. s. 50. dále jen ZELENÝ

<sup>93</sup> „*Píšu teď na velkých orchestralních skladbách: Karneval Pražský, 1 Číslo, hemžení mask, je krátké, proto že obsah, jak mile malba hemžení lidí se odbyde, přechází hudba vlastně k tem nejdůležitějším tancům v karnevalu: Tuto předeheru: hemžení mask, a otevření slavnostního plesu: Polonaisu mám v hlavních orchestrálních hlasů již v partituře napsaných.*“ BS: Josef Srb 24.5. 1883, NM-MBS S217/422.

v krátkých časových intervalech, v nichž mu navíc dělalo potíže se soustředit<sup>94</sup> a „se stále větší námahou udržoval souvislost myšlenek a logiku hudební výstavby.“<sup>95</sup>

Následný průběh kompozice *Pražského karnevalu* lze pouze odhadovat na základě drobných zmínek v další korespondenci. 14. června 1883 svěruje Smetana v dopise Adolfu Čechovi: „V práci mám: *Karneval Pražský*, [...] Úvod mám hotový v partituře jsem v prvním čísle: *Polonaise*.“<sup>96</sup> 24. července v korespondenci s Josefem Srbem dílo opět připomíná a stěžuje si na složitost kompozice a únavu: „Mohl jsem dopsat první číslo, orchestrpartituru, velkého díla: „*Karneval*“, neb 3/4tní díl mám v partituře vypsáný: Číslo 1ní: „*Polonaisa*“, !!! – A proč jsem to nedohotovil? Proto že mě únavila práce tato mnohohlasní, a můj duch tůze trpěl pozorností na spojené myšlenky s jejich rozdílných karáaktéru!“<sup>97</sup>

I když časopis *Dalibor* přinesl zprávu o dokončení kompozice již v srpnu<sup>98</sup>, *Pražský karneval* Smetana dopsal až v září. V dopise Srbovi z 1. 9. uvádí: „[...] poslední nota v partituře je dnes 1ho září napsaná k synf. fantasie, „*Pražský Karneval č. 1. Polonais*–a.“ Dále v textu pak také líčí potíže, s nimiž během náročného tvůrčího procesu potýkal: „Jsem nepomyslel že mě bude dělat takové obtíže, neb tenkrát se ukázaly při práci ty obtíže v hojně míře. Orchester je bohatý, mění klíče, a tak čím dal jsem v díle pokračoval, tím jsem všechný síly moje musel jsem namahat, abych uhodl vše ti změni [= změny] v toninách v klíčech, skrátka – a k tomu jsem psal skorem celý den, proto že ta „*Polonaisa*“, má se po- znat v Praze během koncertní saisony.“<sup>99</sup> V dalším dopise ze 4. září ještě náhle oznamuje: „S *polonaisou* jsem hotov až na nástroje bici, které zýtra začnu.“<sup>100</sup> Konečné datum zanesené v partituře je tak až 14. září 1883. Krátce na to Smetana zaslal partituru do Prahy Josefu Srbovi, který dal dílo ihned rozepsat.<sup>101</sup>

Ačkoliv Smetana při kompozici pomýšlel i na další části, kvůli nemoci se k jejich vypracování již nedostal. Na konec Srbova dopisu z prosince 1883<sup>102</sup>, v němž je mu položena otázka: „Co dělá pokračování *Karnevalu*; byl bych rád, kdybych mohl co nejdříve obdržet druhou jeho část, jak jste mi v letě o tom vyprávěl.“<sup>103</sup> si Smetana pouze napsal poznámku: „Já

---

<sup>94</sup> „Že nemohu tak pracovat déle jak jsem začal, že musím dát pilný pozor když hučení v mozku se víc a víc tvoří, a já mám strach, že se zase mozek tak rozerve, že není zdravé myšlení jeho nemožné, myslím na stagnaci mozku v jeho funkci na možnost pomatenosti, blbství a.t.d, je bohužel pravda. Nevím co mám činit, abych v tom stáří ještě dohovl díla většího objemu, abych ale netrpěl na ubývání těchto originálních myšlenek hudebních!!!“ Ibid.

<sup>95</sup> MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 165.

<sup>96</sup> BS: Adolf Čech 14.6. 1883, NM-MBS S217/223.

<sup>97</sup> BS: Josef Srb 24.7. 1883, NM-MBS S217/426. citováno z: MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 165.

<sup>98</sup> „Mistr Smetana dokončil v těchto dnech velkou koncertní *Polonésu*, která tvořiti má první číslo velikého orchestrálního cyklu „*Pražský karneval*“. citováno z: *Dalibor*, roč. 5, č. 29, 30 a 31. s. 295.

<sup>99</sup> BS: Josef Srb 1.9.1883, NM-MBS S 217/430.

<sup>100</sup> BS: Josef Srb 4.9. 1883, NM-MBS S217/431.

<sup>101</sup> Srb Josef: BS 19.9. 1883, NM-MBS S217/2287.

<sup>102</sup> Srb Josef: BS 13.12. 1883, NM-MBS S 217/908.

<sup>103</sup> Ibid.

už vše zapomněl; mimo „polonaisu,, kterou Vy máte, nepsal jsem nic takového dále!!“.<sup>104</sup> O dva dny později Srbovi odpověděl: „Karneval musí čekat, a ja ani to číslo první neznám, neb ja nemám nic jiného, než ponolezu ale v mlhách oluvkéhe škrtání.“<sup>105</sup> V žádném dalším dopise se Smetana o *Pražském karnevalu* nezmiňuje, což bylo zčásti způsobeno tím, že svou pozornost obrátil ke kompozici opery *Viola*, o níž se však již v závěru roku 1883 vyjadřoval kriticky a s nadhledem<sup>106</sup>: „Píšu ještě něco, ale to už píšu jenom proto, aby se jednou vědělo, co se děje v hlavě muzikanta, který je v takovém stavu, jako já.“<sup>107</sup> Především se však na počátku roku 1884 jeho zdravotní stav rapidně zhoršil. Jeho korespondence se stává nesouvislou<sup>108</sup> a stále se zhoršující psychické potíže mu nedovolily ani zúčastnit se oslav jeho 60. narozenin, v rámci nichž byl *Pražský karneval* 2. března 1884 poprvé uveden. O dva měsíce později, 12. května 1884 Bedřich Smetana zemřel.

## 2.2 Stručný nástin kompozice

Kompozice se rozkládá na celkové ploše 124 taktů a začíná *Introdukcí*, již ve čtyřdobém taktu *Allegro* v tónině a moll otevírají tónem *a'* hoboje. Podle Otakara Zicha je toto komorní a hoboju „žertovným zastoupením trubky“<sup>109</sup>, Jaroslav Smolka v něm vidí „ladící signál symfonických orchestrů“, který má „originální význam začátku přípravy, organizujícího zmatku před hrou, jakým je také hemžení maškar před začátkem polonézy.“<sup>110</sup> K hoboju se následně přidávají v tichém pianissimo tremolu tympány, triangl a postupně i ostatní dechové nástroje (lesní rohy, klarinety a fagoty s flétnami a trubkami) vršící na sebe tóny zvětšeného trojzvuku *f-a-cis*.

Smyčce nastupují na poslední dobu třetího taktu ve stoupajících, chromatických figurách a melodie se v narůstajícím crescendu přes již zmíněný zvětšený trojzvuk přesouvá z a moll do D dur, které zazní v silné fortissimo dynamice (t. 8). V t. 10 nastupuje druhá část *Introdukce* s novým tempovým označením *L'istesso ma agitato*, v níž se mění takt na  $\frac{3}{4}$  a po několika výrazných staccato figurách ve dřevěch a hlubokých smyčcích nastupuje v t. 15 v subito piano téma polonézy v tónině c moll (obr. 2).

<sup>104</sup> Srb Josef: BS 13.12. 1883, NM-MBS S 217/908.

<sup>105</sup> BS: Josef Srb 4.9. 1883, NM-MBS S217/441

<sup>106</sup> VLČEK, Emanuel. *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír, 2001. s. 54.

<sup>107</sup> ZELENÝ, s. 53.

<sup>108</sup> např. BS: Josef Srb 8.1. 1884, NM-MBS S217/444, BS: Josef Srb ?/1. 1884, NM-MBS S217/445, 19.2. 1884, NM-MBS S217/447.

<sup>109</sup> ZICH, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949. s. 169. dále jen ZICH, *Symfonické básně Smetanovy*.

<sup>110</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Smetanova symfonická tvorba*. Praha: Editio Supraphon, 1984. s. 323. dále jen SMOLKA.



Obrázek 2 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), téma polonézy, Sm, s. 153, t. 15-19.

Toto téma je jak po stránce melodické, tak rytmické hlavním prvkem kompozice, který se „v malých obměnách stále vrací“.<sup>111</sup> Jeho vrchol přichází v t. 22-28, kde jej uvede celý orchestr. Následuje krátký přechod k lyrickému *Andante* (t. 33), v němž se melodie v sestupných chromatických krocích přesouvá do g moll a další části *Più allegro* (t. 42), která přináší názvuk polonézového tématu a v t. 47 gradaci v podobě slavnostního *Allegro jubiloso* v C dur, v němž se původní rytmická figura – osmina a dvě šestnáctiny – mění na trioly. (obr. 3) Podle Smolky se jedná o „typickou heroicko-slavnostní intonaci Smetanových vrcholných vítězných vidin“<sup>112</sup>, kterou nalezneme například na vrcholu expozice *Vyšehradu*.

Obrázek 3 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), přechod k *Allegro jubiloso*, Sm, s. 169, t. 45-47.

Po koruně v t. 52 se objevuje další výrazný prvek, a to tečkovaný rytmus šestnáctin a dvaatřicetin, s nímž Smetana dále pracuje ve druhé polovině skladby (obr. 4). Zich jej nazývá

<sup>111</sup> ŠTĚDRŇ, Bohumír. *Smetanův Pražský karneval*, Praha: 1940. s. 12. dále jen ŠTĚDRŇ.

<sup>112</sup> SMOLKA, s. 326.

„příznačným rytmem“ a dále uvádí, že „je to, jak známo, rytmus význačný pro zakončující takt tančeniích polonéz.“<sup>113</sup> V tomto rytmu nastupuje v t. 57 houslové sólo podložené pizzicaty smyčců, skupinou primů a flétnou (t. 58-59). V následném *Andante* (t. 61) se přidává také klarinet a v t. 66-69 sólové violoncello. Od t. 70 melodie graduje a sólo houslí končí krátkou, bravurní kadencí, v níž v rychlém běhu housle vystoupají od tónu *dis*<sup>1</sup> až po *e*<sup>3</sup> (t. 73 a 74). Tento zajímavý moment navíc Smetana v t. 74 „ozvláštnil tím, že v nižším hlase připojil z náhle se odmlčevšího doprovázejícího orchestru ještě druhý, jakoby nepřesně – obrysově – imitující kadenční vzestup supiny primů.“<sup>114</sup> (obr. 5).



Obrázek 4 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), nástup tečkovaného rytmu, Sm, s. 163, t. 52-54.



Obrázek 5 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), kadence sólových houslí, Sm, s. 170, t. 73-74.

<sup>113</sup> ZICH, *Symfonické básně Smetanovy*. s. 169.

<sup>114</sup> SMOLKA, s. 328

V t. 75 přichází návrat tématu polonézy, do nějž Smetana – oproti jeho původnímu znění – přejímá výrazný tečkovaný rytmus z předchozí části. Zpočátku má melodie lyričtější nádech (*meno forte, ma con espressivo* v t. 77-81), od t. 82 (*espressivo, ma sempre piano*) je její žertovný ráz podtržen důrazy na lehkou dobu a spolu se zesilující dynamikou a stále bohatší rytmičkou graduje v t. 87-89. V t. 90 přichází vrchol této polonézové části. Dosud poklidnou harmonii zde naruší stoupající chromatika zakončená „úderem“ zmenšeného čtyřzvuku *dis-fis-a-c* na první osmině t. 93, po němž přichází efektní pauza vyplněná pouze tremolem tympánů. Následné *Animato* (t. 95) ohlašuje přípisem *Fine* závěr sklady. Rytmická figurace se mění na trioly – podobně jako ve slavnostním *Allegro jubiloso* v t. 47 – které následně v ostinátním proudu stoupají k další gradaci. Zajímavé je, jak tento poměrně jednoduchý úsek mezi t. 95-100 Smetana ozvláštňuje akcenty, které jsou ve smyčcích (houslích a violách) psány na každou první a třetí notu trioly - stejně jako u dřevěných dechových nástrojů - zatímco žestě (lesní rohy a trubky) počínají t. 96 s důrazem nastupují až na druhou notu trioly, tedy na lehkou dobu (obr. 6.).

The image shows a page from a musical score for 'Pražský karneval' (Prague Carnival) by Bedřich Smetana, measures 97-99. The score is for woodwinds and strings. A red box highlights the woodwind parts (Fl. I, II, Ob. I, II, Cl. I, II, C, Fag. I, II, Cor. I, II, Trbe I, II, Trbni I, II) which play a triplet figure. The strings (Viol. I, II, Viola, Violoncello, Kontrabas) play a similar triplet figure. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Obrázek 6 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), gradace v triolách, pouze dechové nástroje, s. 179, t. 97-99.

Jakkoliv tato gradace s vrcholem v t. 100 působí jako úplný závěr kompozice, Smetana v t. 101 náhle píše *piano* a *ritardando*, po němž přichází rozvolněné *Largo* (t. 102-103) přinášející

znovu triolovou figuru, která v taktu 102 zazní ve fortissimu v tutti orchestru a poté jako ozvěna v pianissimu pouze v dechových nástrojích. Následuje poslední a zároveň nejdelší, lyrická část *Moderato* (t. 104-115), v níž v t. 105 a v t. 110 přichází dva menší vrcholy ve výraznější dynamice, které střídá jemná cantabile melodie ve smyčcích uzavírajících tento úsek v t. 114-115, k nimž Smetana připsal *amoroso* (obr. 7). Bohumír Štědroň toto místo vnímal jako připomínku Smetanových smyčcových kvartet „nebo některých tónů opery *Hubička*“.<sup>115</sup> Souvislost se smyčcovými kvartety – především pak s prvním kvartetem e moll „*Z mého života*“ – v *Pražském karnevalu* spatřuje také dirigent Václav Neumann, který se této otázce věnuje prakticky v celém výkladu k nahrávce *Pražského karnevalu* pro pořad *Česká filharmonie hraje a hovoří* z roku 1979.<sup>116</sup> Konkrétně výše zmíněné lyrické *Moderato* připodobňuje závěru druhé věty prvního kvartetu a slyší v něm „přímo zoufalé úsilí vyjádřit sebe sama.“<sup>117</sup>



Obrázek 7 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Sm, s. 183, t. 114 a 115.

Na poslední době t. 115 nastupuje úplný závěr kompozice v podobě kontrastního *Allegro molto*, v němž celý orchestr v několika závěrečných akordech skladbu uzavírá.

<sup>115</sup> ŠTĚDRŇ, s. 12-13.

<sup>116</sup> NEUMANN, Václav, SMETANA, Bedřich, SUK, Josef et. al. *Česká filharmonie hraje a hovoří*. [zvukový záznam na CD]. Praha: Panton, 1979.

<sup>117</sup> Ibid.



## 2.3 Autograf

Autograf *Pražského karnevalu* byl po slavnostní premiéře<sup>118</sup> vrácen na skladatelovo přání do rukou rodiny<sup>119</sup>, odkud v roce 1932 přešel do sbírek Muzea Bedřicha Smetany.<sup>120</sup> Dnes je zde uložen pod signaturou S217/1262.<sup>121</sup> Na jeho první straně<sup>122</sup> je pod titulem *Pražský karneval* pod sebou napsáno 1. *Introdukce. Hemžení maškar* a 2. *Otevření plesu. Polonaisa*. Poté se znovu objevuje nápis 1. *Introduzione. Hemžení maškar* s hvězdičkou, k níž je v pravém horním rohu připsána v závorce poznámka: *Popis této scény musí od dovedného pera pocházet.*, odkazující k programu kompozice, který však sám Smetana nikde neuvádí.<sup>123</sup> (obr. 8)



Obrázek 8 Detail autografu Smetanova *Pražského karnevalu*, s. 1

Ve srovnání s jinými skladatelovými autografy nese *Pražský karneval* již při zběžném pohledu „zřetelné stopy namáhavého a nesnadného tvůrčího procesu“<sup>124</sup>, které prozrazuje roztřesený rukopis<sup>125</sup> a především četné písařské omyly a zjevné chyby, jichž se Smetana během práce dopustil z roztržitosti, k níž značně přispěly v té době jej sužující zdravotní potíže

<sup>118</sup> Party, které na jeho podkladě nechal Josef Srb rozepsat, a z nichž byla skladba poprvé hrána na slavnostní premiéře se bohužel nedochovaly. V roce 1907 byly přepsány a přelepeny retušemi Kovařovicovými, s jehož partiturou jsou dnes uloženy v hudebním archivu Národního divadla.

<sup>119</sup> „Polonaisa se musí rychle opsat, manuskript svůj chci udržet rodinně své.“ BS: Josef Srb 1.9.1883, NM-MBS S217/430.

<sup>120</sup> Interní záznamy Muzea Bedřicha Smetany.

<sup>121</sup> Podrobný popis pramene viz: SMETANA, Bedřich. *Orchestrální skladby II.* (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany, ed. František Bartoš), Praha: 1951. s. 189. dále jen BARTOŠ (1952).

<sup>122</sup> Autograf nemá titulní stranu.

<sup>123</sup> Podrobněji v kapitole 3.2. Josef Theurer a program *Pražského karnevalu* ve vzpomínce Josefa Sallače.

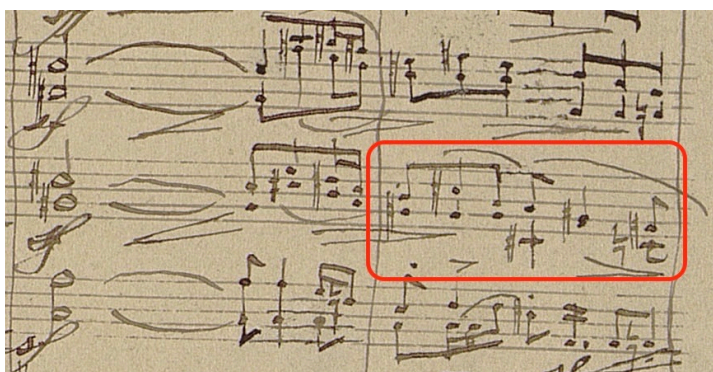
<sup>124</sup> MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 165.

<sup>125</sup> Ibid.



zmíněné v předchozím textu. Jak uvádí Otakar Zich ve své revizní zprávě prvního kritického vydání partitury z roku 1924<sup>126</sup>, jde o běžné chyby objevující se ve všech partiturách – Smetanovy starší partitury nevyjímaje – a zarážejícím tak může být pouze jejich vysoký počet, který je však vzhledem k podmínkám, za nichž skladba vznikala, pochopitelný.

Nejčastěji se jedná o absenci či záměnu některých posuvek, a to zejména v nástrojích transponujících.<sup>127</sup> Smetana často místo  $\sharp$  zvyšující psal  $\sharp$  a místo  $\flat$  snižující psal  $\flat$ <sup>128</sup>. Na řadě míst se také objevují přebytečné noty a chybně zapsané notové délky (obr. 9).



Obrázek 9 Detail autografu Smetanova *Pražského karnevalu*, t. 105 a 106, Trp I F (pátá nota je psána jako  $\flat$  místo  $\sharp$ , jako je tomu u všech ostatních melodických hlasů)

Množství nejasností obsahují party bicích, z nichž pouze tympány, umístěné v partituře pod trombony, byly vypsány spolu s ostatními nástroji. Výjimku tvoří takty 70-85, kde patrně nedopatřením nejsou vypsány vůbec. Triangl, činely, malý a velký buben Smetana dopisoval až po dokončení kompozice, kdy si již značně stěžoval na únavu, v jejímž důsledku se v partech těchto nástrojů - které jsou v partituře vypsány pod nástroji smyčcovými - vyskytují rytmické nesrovnalosti a opomenutí: například v taktech 12, 13 a 14 jsou některé z nástrojů notovány čtyřčtvrtně, ačkoliv se jedná o takt tříčtvrtní.<sup>129</sup>

Vážnější nedostatky se poprvé objevují v taktu 73, kde dochází k nesouladu v harmonii pěti osminových akordů dechů i smyčců.<sup>130</sup> Od tohoto místa dále počet nejasností narůstá, patrně v důsledku skladatelovy roztěkanosti. Obdobně problematické jsou takty 88 a 89. Takty 110, 111 a 113 obsahují velké množství nepřesností - zejména nedůsledně zapsaných notových

<sup>126</sup> SMETANA, Bedřich. *Pražský karneval* (ed. Otakar Zich), Praha: Orbis, 1924. kritická zpráva (nečíslováno), dále jen ZICH (1924)

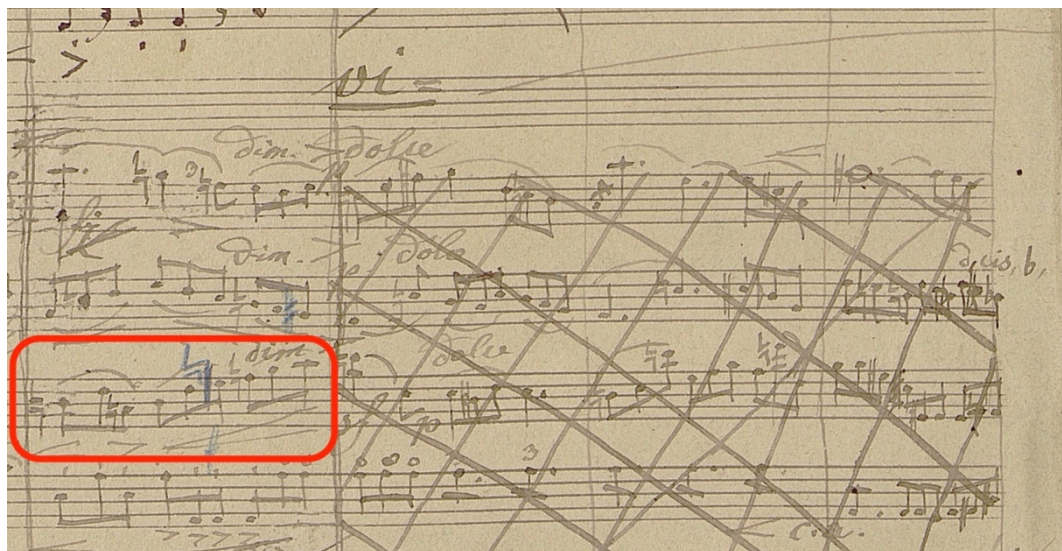
<sup>127</sup> ZICH (1924), revizní zpráva (nečíslováno).

<sup>128</sup> Ibid.

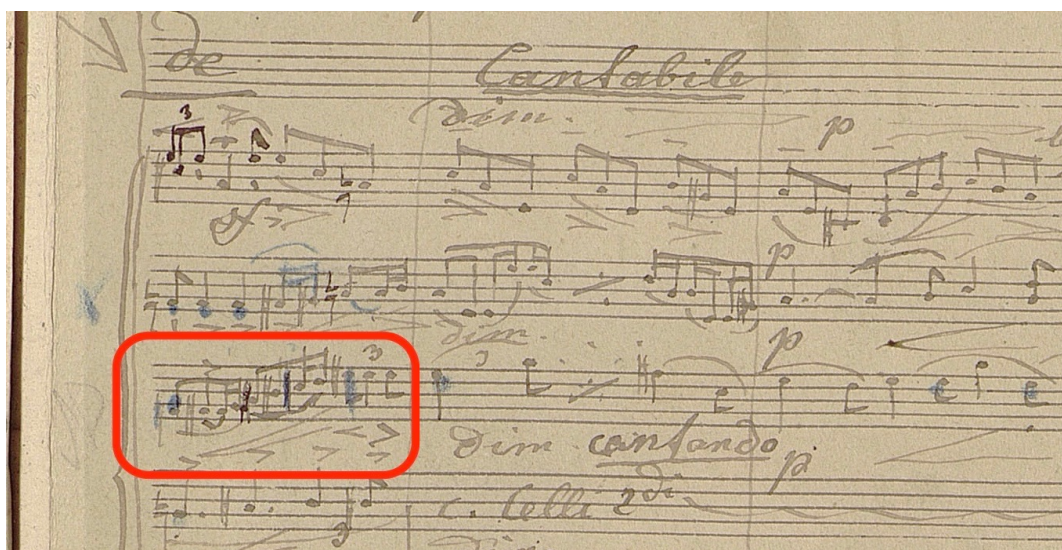
<sup>129</sup> více viz ZICH (1924), revizní zpráva (nečíslováno).

<sup>130</sup> Ibid.

hodnot – kvůli nimž je obtížné určit správné znění jednotlivých hlasů. Navíc zde díky škrtu<sup>131</sup> vznikla diskontinuita v partu violy, která ve vynechaných taktech sestoupila od vysokého  $c^2$  až k malému  $g$  a v taktu 110 tak končí tónem  $h'$  (obr. 10) a navazuje v taktu 111 o oktávu níže tónem  $a$  (obr. 11).<sup>132</sup>



Obrázek 10 Detail autografu Smetanova *Pražského karnevalu*, t. 110, Vle (poslední nota v taktu  $h'$ )



Obrázek 11 Detail autografu Smetanova *Pražského karnevalu*, t. 111, 112 a 113, Vle (první nota t. 111 a)

Po stránce dynamické je partitura vypracována velmi podrobně a jak uvádí Zich, dynamických znamének je zde „spíše nadbytek, nežli nedostatek“<sup>133</sup>. Stejně tak znaménka

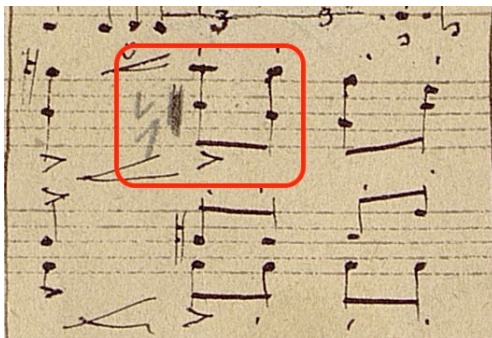
<sup>131</sup> V kompozici se nacházejí celkem dva škrty, a to po taktu 21 (celkem vyškrtnuto 7 taktů) a po taktu 110, po němž byly vyškrtnuty 3 takty.

<sup>132</sup> ZICH (1924), revizní zpráva (nečíslováno).

<sup>133</sup> ZICH (1924), revizní zpráva (nečíslováno).

přednesová, tedy obloučky, tečky, akcenty a drobné změny tempa (*ritardando*) jsou v autografu vypsány do nejmenších detailů, což svědčí o Smetanově velmi konkrétní zvukové představě.

Některé z výše uvedených nepřesností jsou přímo v autografu opraveny, a to dvojím způsobem. V prvním případě se jedná o opravy psané obyčejnou tužkou, neznámou rukou, které jsou zpravidla připsány vedle konkrétní opravované noty a vypadají spíše jen jako návrh na případnou opravu.<sup>134</sup> (obr. 12)



Obrázek 12 Detail autografu Smetanova *Pražského karnevalu*, t. 23, Trb II (opraveno tužkou)

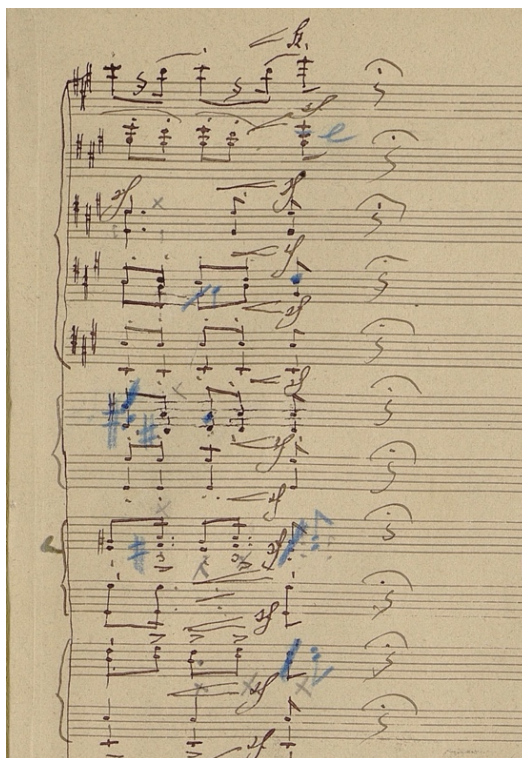
V případě druhém se jedná o zásahy prvního dirigenta díla Mořice Angera psané modrou tužkou. Kromě oprav zjevných chyb Anger provedl také drobné retuše několika míst, která mu zněla nezvykle. Nejvíce zásahů nacházíme v již zmíněném taktu 73 (obr. 13), kde je například akord na páté osmině - Smetanův septakord s přidanou sextou *e-gis-h-cis-d* - upraven na septakord.<sup>135</sup> Vesměs se však jedná o zásahy drobné, z celkového pohledu minimální, přičemž některá nepřehledná či nelogická místa – například chybné rytmické zápisy v bicích nástrojích či problematické takty 88 a 89 – nechal Anger bez povšimnutí. Tato nedostatečná korekce partitury byla v pozdějších letech pokládána za jednu z příčin neúspěchu kompozice při slavnostní premiéře a Anger si v této souvislosti vysloužil označení dirigenta, který si neodkázal se skladbou poradit.<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Stejným způsobem toto místo později upravil i Karel Kovařovic, čímž dle Bartoše on i Anger „ochudili harmonické napětí Smetanou vědomě zamýšlené.“ citováno z: BARTOŠ (1951), s. 190.

<sup>136</sup> Více viz 3.1. Premiéra díla a důvody vedoucí ke kritickému hodnocení kompozice





Obrázek 13 Detail autografu Smetanova *Pražského karnevalu*, Angerovy úpravy modrou tužkou, t. 73. (pouze dechové nástroje)

## 2.4 Prameny předcházející definitivnímu znění

### 2.4.1 Motiv polonézy z roku 1858

V březnu roku 1858 během pobytu ve švédském Göteborgu dostal Bedřich Smetana od své první ženy Kateřiny k svátku notový zápisník<sup>137</sup>, do nějž si následně zaznamenával své hudební nápady, a to až do listopadu roku 1880.<sup>138</sup> První záznam v tomto prameni, který je znám jako Smetanův zápisník motivů, je nadepsán poznámkou „Skizzen 14<sup>t</sup> März 858“ a zachycuje v celkem 48 taktech původní hudbu polonézy, kterou Smetana použil v *Pražském karnevalu*.

Navzdory tomu, že invenční záznam v zápisníku motivů není vypracován úplně, jedná se zcela jasně o taneční skladbu s třídílným rozvrhem.<sup>139</sup> Nejrozsáhlejší úsek představuje 24 taktů dlouhý úvodní díl, který kromě polonézového rytmu osminy a dvou šestnáctin charakterizují také prudké přechody z mollových tónin do durových, a to konkrétně z *b moll* do *C dur* a z *es moll* do *F dur*.<sup>140</sup> (obr. 14)

<sup>137</sup> Bližší popis pramene viz SMETANA, Bedřich, OČADLÍK, Mirko (ed.). *Zápisník motivů*. Praha: Melantrich, 1942. dále jen *Zápisník motivů*.

<sup>138</sup> *Zápisník motivů*, s. 61.

<sup>139</sup> SMOLKA, s. 323.

<sup>140</sup> Ibid.



Obrázek 14 Smetanův zápisník motivů, motiv polonézy, s. 11, t. 1-7.

Oba tyto prvky – polonézový rytmus a „zjasněný“ přechod do vzdálené tóniny z t. 1-3 náčrtu - Smetana přejal do výsledného tématu polonézy *Pražského karnevalu* s tím, že ostrý kontrast rychlého přechodu z moll do dur zjemnil přidáním tří taktů *dolce espressivo* a sestupnou figuru z t. 3 (obr. 15) použil nejprve ve vnitřních hlasech (klarinet, hoboje a druhé housle) (obr. 16), aby ji následně za pomoci narůstající dynamiky nechal zaznít – stejně jako ve skice také v podobě tónického kvartsextakordu - v tutti orchestru jako vrchol tématu polonézy (obr. 17).



Obrázek 15 Sestupná figura z t. 3 motivu polonézy ze zápisníku motivů

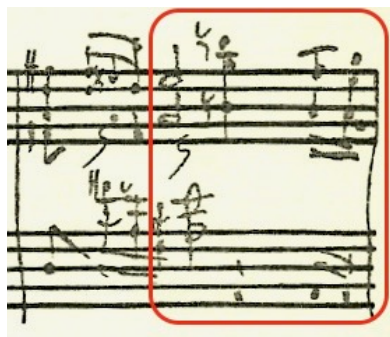


Obrázek 16 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), použití sestupné figury ve vnitřních hlasech, Dř, s. 153, t. 15-19.

Obrázek 17 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), vrchol tématu polonézy, Sm, s. 154, t. 20-22

Z dalších taktů úvodního dílu náčrtu Smetana využil až jeho závěr z t. 19-24, jímž uzavřel polonézové téma *Pražského karnevalu*. Nejedná se však o citaci doslovnou, z t. 19 Smetana přejímá především důraz na lehkou dobu a následný sestup dvou šestnáctinových not (obr. 18), závěrečné takty 20-24 upravil a zkrátil vyškrtnutím t. 23, který je v náčrtu naznačen opakovacím znaménkem (obr. 19 a 20).





Obrázek 18 Smetanův zápisník motivů, s. 11, t. 19 a *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Sm, s. 155, t. 24.

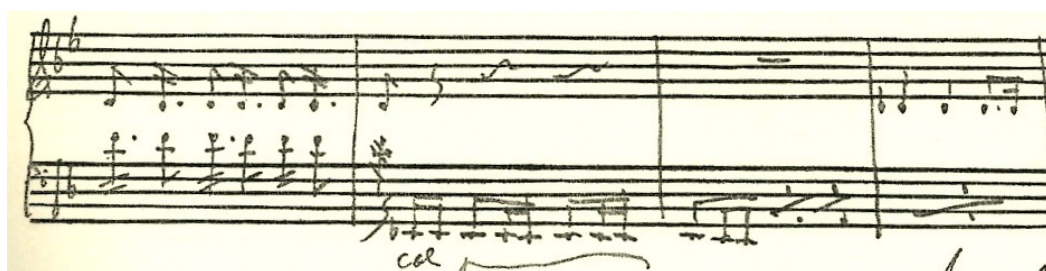


Obrázek 19 Smetanův zápisník motivů, s. 11, t. 21-24



Obrázek 20 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), závěr tématu polonézy Sm, s. 156, t. 26-28.

Kromě čtyřadvacetitaktového úvodního dílu, který je ve výsledné kompozici zkoncentrován do čtrnácti taktů<sup>141</sup>, Smetana čerpal také z jeho pokračování nastupujícího na druhé době t. 24, které podle Smolky patří k „nejpozoruhodnějším harmonickým výbojům Smetany ze švédského období i vůbec.“<sup>142</sup> Smetana zde totiž po vrcholu v D dur zničehonic v basu píše *es* (obr. 21) a basovou figuru, „tepající“ v ostinátním polonézovém rytmu osminy a dvou šestnáctin, v dalších taktech v půltónových krocích posouvá vzhůru. Nad ní umístěná kantabilní melodie ve dvojhlase, psaná v paralelních sextách, se s tímto stoupajícím basem neustále disonantně střetává a následně ústí do durových konsonancí.<sup>143</sup> (obr. 22)



Obrázek 21 Smetanův zápisník motivů, nástup ostinátního basu, s. 12, t. 25-28.



Obrázek 22 Přepis původního znění ze zápisníku motivů, t. 34-40.

V *Pražském karnevalu* Smetana zmíněné ostinátní *es* v basu použil v t. 29-31 (fagoty, trombony a hluboké smyčce) v přechodu k lyrickému *Andante*, v němž v t. 36-41 doslovně cituje výše uvedenou sestupnou melodii (housle a dřeva), proti níž kráčí chromaticky stoupající bas (violoncella a kontrabasy) (obr. 23).

<sup>141</sup> SMOLKA, s. 324.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid., s. 324-325.





Obrázek 23 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Sm, s. 158-159, t. 36-41.

Smolka v tomto krátkém úseku slyšel „[...] napětí hudebního obrazu lyriky zpěvně vroucné, ale jakoby nervózní, zneklidňované a nezakotvené“.<sup>144</sup> Otakar Zich v něm spatřoval celou jednu část „se smělymi, „nesouvislými“ modulacemi“, která - doslovně vycházející z náčrtu z roku 1858 – pro něj byla důkazem toho, že „mistrova choroba neměla přímého vlivu na ráz jeho hudby v posledních hotových skladbách, protože podobně psal již dávno dřív [...]“.“<sup>145</sup> Smetana byl totiž „vždy harmonicky smělý a složitý už v době mládí (na př. jeho *Bagaelles et Impromptus* z r. 1844!) a vrchol této smělosti spadá již do doby göteborské [...]“.“<sup>146</sup>

Poslední takty náčrtu ze zápisníku motivů (obr. 24) Smetana taktéž téměř doslovně převzal do části *Piú allegro* (t. 42-46) (obr. 25). Ze stoupajícího motivu, v němž je znovu uplatněn rytmický pohyb osminy a dvou šestnáctin, navíc podle Smolky odvodil také bezprostředně následující vrchol další části, heroického *Allegro jubiloso*.<sup>147</sup> (obr. 26)



Obrázek 24 Smetanův zápisník motivů, závěrečné takty 42-48.

<sup>144</sup> Ibid., s. 325.

<sup>145</sup> ZICH, *Symfonické básně Smetanovy*. s. 166-167.

<sup>146</sup> Ibid., s. 166.

<sup>147</sup> SMOLKA, s. 325.



Obrázek 25 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Sm., s. 160, t. 42-44.

Obrázek 26 *Pražský karneval*, vrchol části *Allegro jubiloso* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Sm., s. 162, t. 48-51.

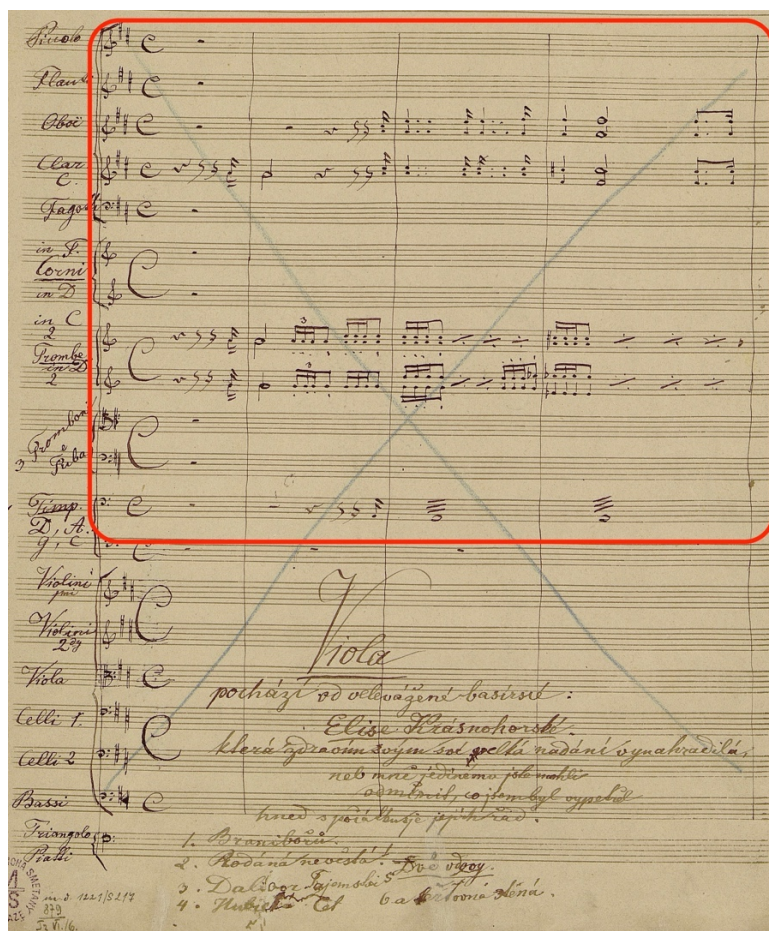
Jak vyplývá z výše uvedených příkladů, náčrt ze zápisníku motivů Smetanovi poskytl základní stavební materiál kompozice, a to jak po stránce melodické, tak rytmické, protože téma polonézy se pro něj stalo tematickým východiskem i pro další části kompozice.

#### 2.4.2 Úvodní takty kompozice vepsané ve skicách k operě *Viola*

Dalším drobný pramenem odkazujícím k původní Smetanově představě *Pražského karnevalu* jsou první tři takty neúplné partitury úvodu kompozice zachycené ve skicách k operě *Viola*. Na jeden z jejích z archů dnes uložených v Muzeu Bedřicha Smetany pod signaturou S217/1221 si Smetana vypsál předtaktí a tři úvodní takty *Introdukce*, které původně koncipoval



jako slavnostní fanfáry trubek, postupně na sebe vršících – spolu s hoboji a klarinety – zvětšený akord *f-a-cis*. Z ostatních nástrojů zůstaly vypsány pouze tympány, hrající v tremolu tón *a* (obr. 27).



Obrázek 27 Fragment opery *Viola* zachycující první tři takty *Introdukce Pražského karnevalu* (NM-MBS-S217/1221)

Zda ostatní nástroje Smetana nevypsal záměrně, protože je ve své původní představě neměl v plánu použít, či zda mu šlo pouze o zachycení okamžitého nápadu, není známo. V konečné verzi kompozice však použil stejný harmonický postup, v jehož závěru zní tóny zvětšeného trojzvuku *f-a-cis*, které postupně přednesou v pianu nejprve hoboje, k nimž se dále přidávají ostatní dřevěné nástroje a lesní rohy. Také výsledný rytmus je pozměněn. Smetana v *Pražském karnevalu* vypustil ostré tepání šestnáctinových triol, tóny dechů nechal zaznít v delších hodnotách a rychlejší pohyb přenesl do partů smyčců, které počínaje druhým taktem přednášejí drobné chromatické figury v šestnáctinách. Kromě tympánů pak použil také triangel a činely. (obr. 28)

Flauto piccolo

Flauti I. II.

Oboi I. II.

Clarinetti I. II. C

Fagotti I. II.

I. II. F  
Corni

III. IV. C

I. II. F  
Trombe

III. IV. C

I. II.  
Tromboni

III. e Tuba

Timpani

Triangolo

Piatti

Tamburo rull.

Gran Cassa

Introduzione  
Allegro (♩ = 80)

I.  
Violini

II.

Viole

I.  
Violoncelli

II.

Contrabassi

Obrázek 28 *Pražský karneval*, začátek *Introdukce* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), s. 147, t. 1-3.

Důvod toho, proč Smetana tento úvod *Pražského karnevalu* zanesl právě do fragmentu *Violy*, souvisí pravděpodobně s faktem, že obě kompozice vznikaly v tutéž dobu, jak již bylo zmíněno v kapitole věnované genezi díla.<sup>148</sup> Zároveň však mohlo jít o pouhou náhodu, kdy Smetana pouze využil prázdného místa na notovém archu pro své textové poznámky k *Viole*, které se objevují i na dalších stranách skici, kterou ke své poslední plánované opěře vypracoval.<sup>149</sup>

<sup>148</sup> viz kapitola 2.1

<sup>149</sup> Pověštinou se zejména na dalších stranách autografu S217/1221 jedná o zmatené příписы mající podobu provolání jako: „*Sláva viole*“ nebo „*Viola ať věčně slávu nese!*“, svědčící především o Smetanově špatném psychickém stav v závěru roku 1883 a počátku roku 1884. Více viz: TEHURER, Josef. Fragment opery „*Viola*“ od Bedřicha Smetany. *Dalibor*, roč. 21, č. 2 a 3, s. 9. (31.12. 1898)

### 2.4.3 „Skizza klavírní“

Až do konce 90. let 20. století panovalo přesvědčení o tom, že kromě náčrtu polonézy ze zápisníku motivů a třítaktového začátku *Introdukce* ve skicách k *Viole* žádná jiná skica k *Pražskému karnevalu* neexistuje: „Žádná jiná skica k *Pražskému karnevalu* se nedochovala. A je nepravděpodobné, že by existovala a ztratila se. Bedřich Smetana si své náčrty z té doby pečlivě schovával, byl si vědom jejich ceny.“<sup>150</sup> Smetanova zmínka o olůvkové skice z dopisu Josefu Srbovi z 15. prosince 1883<sup>151</sup> byla spojována s náčrtem polonézy v zápisníku motivů, a i přes to, že k jiným kompozicím z pozdního období si Smetana – především v souvislosti se svým nestabilním zdravotním stavem – vypracovával podrobné skici, na jejichž podkladě následně rozepisoval partitury, v jeho pozůstalosti žádná jiná objevena nebyla.<sup>152</sup> Tuto situaci změnil až nález skici k *Pražskému karnevalu*, která byla objevena díky výstavě „*Zachráněné rukopisy*“ v roce 1994<sup>153</sup> a ve fondu Smetanova muzea je uložena od roku 1998 pod signaturou S217/2306.

Jak uvádí informace v zatím jediné studii této skice věnované<sup>154</sup>, jedná se o tužkový autograf vepsaný na 1. straně dvojlistu notového papíru o 24 notových osnovách, z nichž poslední dvě jsou prázdné.<sup>155</sup> Při bližším pohledu jsou vidět dva odstíny tužky, jeden tmavší, jímž je psána převážná většina skici a jeden světlejší, zbarvený mírně do modra, jímž jsou na některých místech dopsány drobnější noty či nožičky a trámce. Zejména v úvodních taktech jsou také známky po gumování a stopy původního zápisu, který je však téměř nečitelný. V záhlaví uprostřed skici je uveden nadpis Karneval v Praze, vlevo nad notovou osnovou menším písmem připsal *Skizza klavírní* a přímo nad prvními takty označení Polonaise, které je vepsáno také uvnitř notového zápisu u začátku polonézového tématu v t. 15.<sup>156</sup>

Celková délka skici je 77 taktů<sup>157</sup>, v nichž je zachycen „*podrobně vypracovaný a v základních obrysech do značné míry s partiturou shodný úsek skladby až po houslové sólo (t. 57 partitury)*“.<sup>158</sup> Konkrétně se jedná o 14taktovou introdukci, 20 taktů polonézy (t. 15-30 partitury), 10 taktů *Andante* (takty 33-42 partitury), 5 taktů *Piú allegro* (takty 42-46 partitury)

---

<sup>150</sup> SMOLKA, s. 319. citováno z: MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 166.

<sup>151</sup> viz poznámka č. 69.

<sup>152</sup> MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 166.

<sup>153</sup> Výstava se konala ve dnech 1.-20.3. 1994 v Panteonu Národního divadla a její autorkou byla Olga Mojžíšová.

<sup>154</sup> viz pozn. č. 43.

<sup>155</sup> Ibid., s. 166.

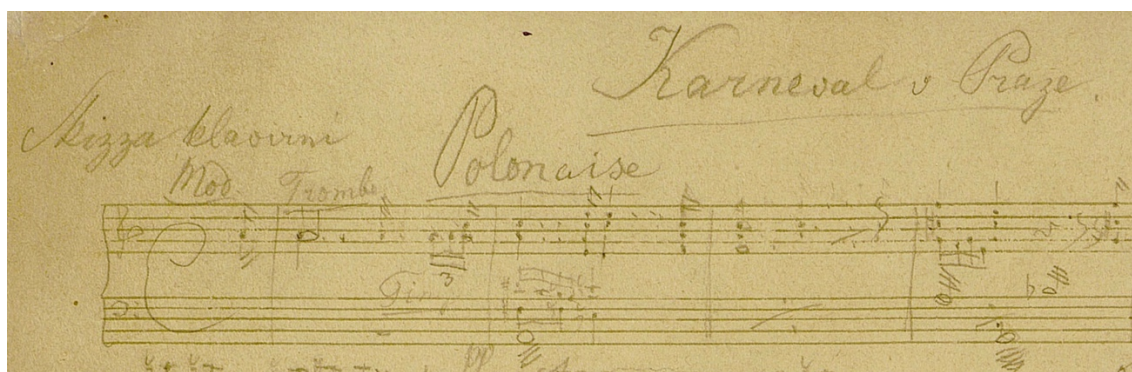
<sup>156</sup> Ibid., s. 166.

<sup>157</sup> Mojžíšová udává 79 taktů.

<sup>158</sup> Ibid., s. 167.

a 14 taktů části *Allegro jubiloso* (takty 47-51 partitury). Posledních 11 taktů skici obsahuje zcela odlišné znění houslového sóla, za nímž ještě následují 3 takty polonézového motivu.<sup>159</sup>

Stejně jako ve výsledné kompozici otevírá Smetana i ve skice úvodní introdukci předtaktím a tónem *a*. Nad osnovou prvního taktu u předtaktí se nachází jediný tempový údaj *Moderato*, nad vrchní osnovou prvního taktu je instrumentační poznámka *Trombe* a nad spodní osnovou taktu druhého *Timp*, což spolu s šestnáctinovou triolou v prvním taktu odpovídá instrumentaci a celkovému pojetí „fanfárového“ úvodu kompozice zachyceném na fragmentu *Violy*<sup>160</sup>, který však Smetana nakonec nepoužil (obr. 29).



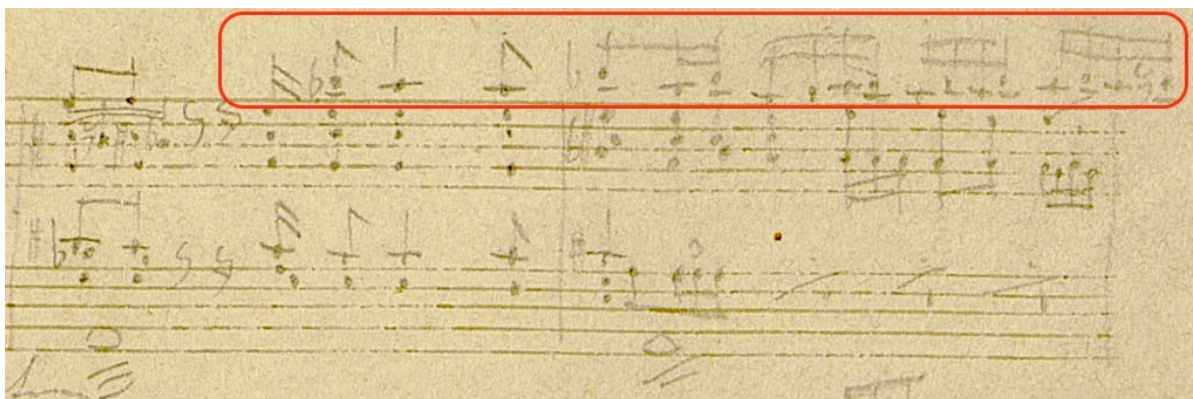
Obrázek 29 Skica *Pražského karnevalu* (NM-MBS S217/2306), t. 1-4.

Zatímco v úvodu *Pražského karnevalu* na sebe Smetana postupně vrší jednotlivé tóny zvětšeného trojzvuku *f-a-cis*, ve skice se již v t. 2 objevuje zmenšený akord *fis-a-c* následně rozvedený do kvartsextakordu *a moll* (*e-a-c*), „vyplněný“ ve vnitřním hlase šestnáctinovou sestupnou chromatickou figurou (tóny *dis-c-h-a*), pod níž dochází k dalšímu chromatickému sestupu tónů *f-fis-e*, to vše „podepřeno“ prodlevou na tónu *a* v basu. V t. 4 je psán zvětšený trojzvuk *f-a-cis*, který v taktu následujícím střídá zmenšený čtyřzvuk *cis-e-g-b*, jehož harmonii Smetana ponechal i v t. 6. Od poloviny t. 5 se navíc v nejvyšším hlase vrchní osnovy v rychlém šestnáctinovém sledu střídají tóny *b* a *a* (obr. 30), které Smetana v partituře umístil do partů pikoly, fléten a hoboїв (obr. 31). Při komparaci s úvodními takty partitury je jasné, že tento poněkud nesourodý materiál Smetana cele převzal a „rozmísil“ do jednotlivých orchestrálních hlasů, čímž zmínil jeho ostrost, avšak určitou a zcela záměrnou tonální neukotvenost ještě podpořil chromatickými běhy ve smyčcích, které jsou naznačeny ve vnitřních hlasech od t. 6 také ve skice.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Ibid.

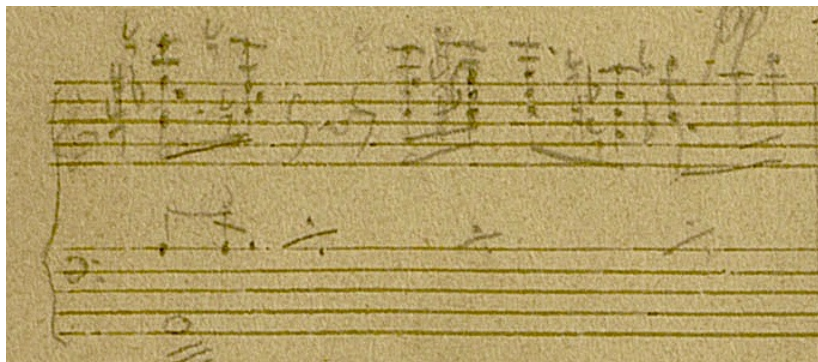




Obrázek 30 Skica *Pražského karnevalu* (NM-MBS S217/2306), střídání tónů *b* a *a*, t. 5-6.

Obrázek 31 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), střídání tónu *b* a *a*, Dř, s. 148-149, t. 5-6.

Takt č. 7 skici vykazuje velké množství přepisů a oprav, činicích akordy ve vrchní osnově velmi špatně čitelné (obr. 32), avšak podle velkého počtu znamének lze usuzovat, že zde Smetana vypsál komplikované chromatické souzvučky, které nacházíme ve stejném taktu i v partitūře (obr. 33).

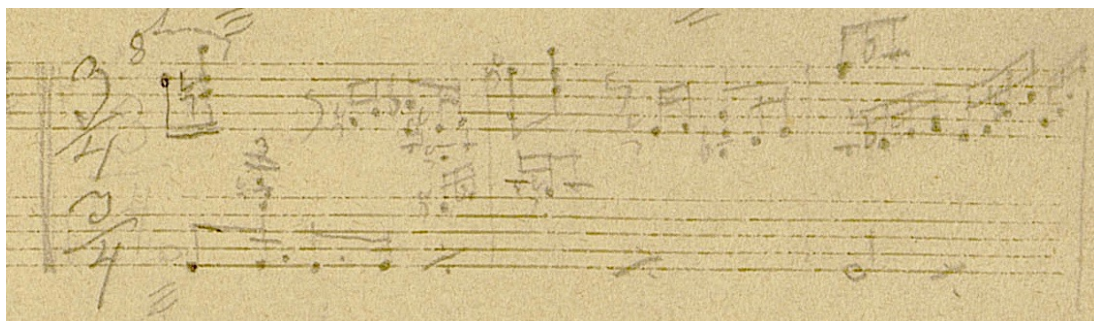


Obrázek 32 Skica *Pražského karnevalu* (NM-MBS S217/2306), t. 7.



Obrázek 33 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), pouze dechové nástroje, s. 149, t. 7.

V osnově spodní zůstala prodleva na tónu *a*, která je jakýmsi opěrným bodem připomínajícím výchozí tóninu *a moll*, který nacházíme také v partituře v t. 3-7 (ostinátní *a* ve violoncellech, kontrabasech a tympánech), kde jej v t. 8 střídá tón *d*. To souvisí s přechodem do tóniny D dur zaneseném také ve skice (t. 8), v níž v t. 10 stejně jako v partituře dochází ke změně taktu na  $\frac{3}{4}$  (obr. 34) a jehož další pokračování do t. 14 koresponduje s částí *L'istesso ma agitato* (t. 10-14 partitury) (obr. 35).



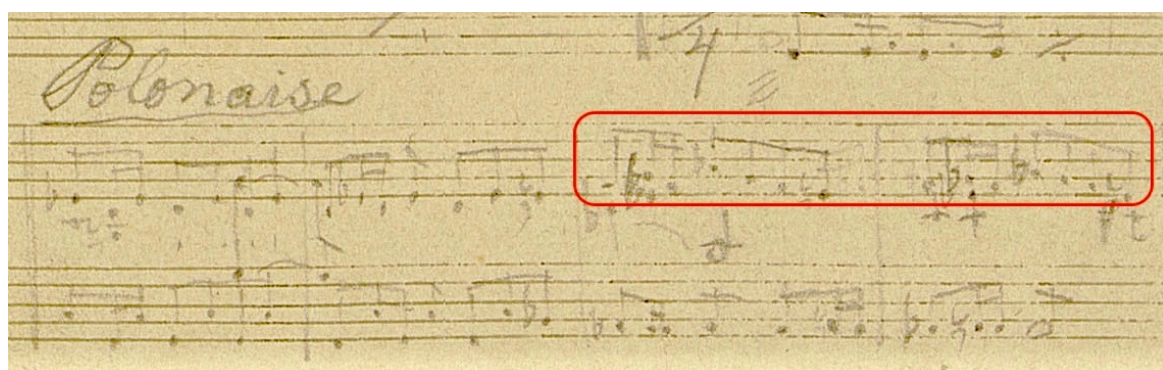
Obrázek 34 Skica *Pražského karnevalu* (NM-MBS S217/2306), t. 10-12.





Obrázek 35 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), *L'istesso ma agitato*, Sm, s. 151, t. 10-12.

Od t. 15 přichází téma polonézy, jehož znění je však odlišné od výsledné verze a svou stavbou odpovídá spíše polonézovému náčrtu v zápisníku motivů. Smetana zde totiž po dvou úvodních taktech v *c moll* (t. 15-16) ihned přechází do tóniny *Des dur* a v následujících taktech pracuje s různými variantami sestupné figury z t. 3 zápisníku motivů (obr. 36), kterou ve výsledné kompozici – jak bylo zmíněno v kapitole 2.3.1 - umístil do vnitřních hlasů (obr. 37). Takty následující (t. 21-22) korespondují s takty náčrtu z roku 1858, které Smetana ve výsledné verzi *Pražského karnevalu* nepoužil, avšak jasně vypovídají o tom, že mu právě zápisník motivů sloužil jako předloha při práci na skice.

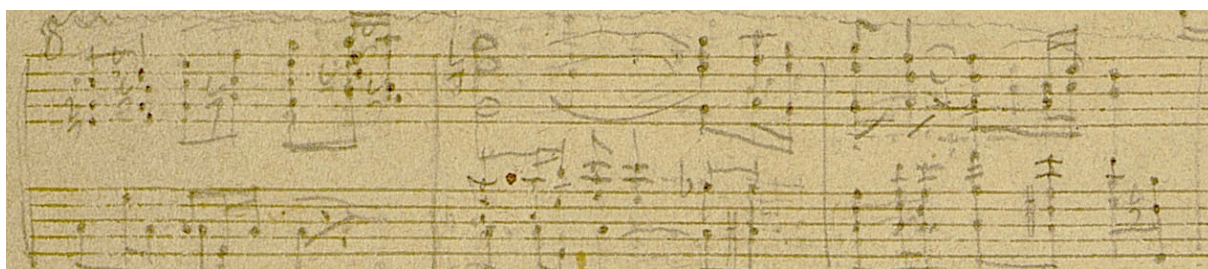


Obrázek 36 Skica *Pražského karnevalu* (NM-MBS S217/2306), práce se sestupnou figurou, t. 15-18.



Obrázek 37 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), užití sestupné figury v začátku tématu polonézy, Sm, s. 153, t. 15-19.

Po zaznění polonézového tématu v es moll (t. 23-24) přichází jeho vrchol v t. 25 v tónině D dur, odkud již skica opět koresponduje s partiturou, a to včetně přechodové části k *Andante* (t. 30-34 skici), samotného *Andante* (t. 35-44 skici), části *Più allegro* (t. 45-49 skici) a *Allegro jubiloso* (t. 50-52 skici) (obr. 38 a 39.).



Obrázek 38 Skica *Pražského karnevalu* (NM-MBS S217/2306), t. 51-53.



Obrázek 39 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), *Allegro jubiloso*, Sm, s. 162, t. 48-51.



Tím však podobnost s výslednou verzí *Pražského karnevalu* končí, protože následných 12 taktů náčrtu houslového sóla (t. 64-74 skici) (obr. 40) v tónině *A dur*, jehož další takty jsou naznačeny poznámkou etc., nakonec Smetana nepoužil.<sup>161</sup> Sestupnou melodii v triolách totiž nahradil chromatickými půltónovými kroky v tečkovaném rytmu (obr. 41), a navíc přidal lyrické *Andante* (obr. 42), po němž melodie sólových houslí opět po půltónech klesá (obr. 43).



Obrázek 40 Skica *Pražského karnevalu* (NM-MBS S217/2306), houslové sólo, t. 64-74



Obrázek 41 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), začátek houslového sóla, s. 165, t. 58-60.



Obrázek 42 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), houslové sólo v části *Andante*, s. 166, t. 61-64.



Obrázek 43 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), závěrečná část houslového sóla, s. 167, t. 65-68.

<sup>161</sup> Ibid., s. 167.

Zbývající 3 takty skici Smetana taktéž nepoužil a zbytek díla tak musel dokončovat „na základě stávajícího motivického materiálu.“<sup>162</sup>

Skica je psána plynule, jistým rukopisem, vyvolávajícím dojem, že vznikla v době, kdy se Smetana nacházel ještě v relativně stabilním duševním rozpoložení a soustředit se mu nečinilo takové obtíže.<sup>163</sup> Přesná doba jejího vzniku není známa. Podle autorky nálezkové studie Olgy Mojžíšové se však jednalo buď o období prvních zmínek o záměru dílo zkomponovat, tedy červen až listopad roku 1882, kdy Smetana kvůli záchvatům musel přerušit veškerou práci, nebo – a tuto variantu autorka vidí jako pravděpodobnější – skica vznikla mezi druhou polovinou března a dubnem roku 1883, kdy se Smetana o práci na kompozici několikrát zmiňuje v korespondenci.<sup>164</sup> Podle Mojžíšové tak mohl přejít od skici rovnou k psaní partitury, k níž měl hlavní orchestrální hlasy vypracovány již koncem května 1883.<sup>165</sup>

Bez ohledu na přesnou dobu vzniku se jedná o cenný pramen dokazující, že *Pražský karneval* byl promyšleným a jasně koncipovaným dílem, a v tomto ohledu se nelišil od ostatních kompozic Smetanova závěrečného tvůrčího období. Jak vyplývá z výše uvedeného, skladba nevznikala bez opory předem rozvržené předlohy a Smetana ji tedy nekomponoval přímo do partitury jako v případě *Mé vlasti*, jak tvrdí například Jaroslav Smolka.<sup>166</sup> Navíc je vzhledem k pozdějším kritikám, popisujícím dílo jako „rozervané“, důkazem toho, že časté střídání témat a bohatý motivický materiál měl Smetana na mysli již při tvorbě skici a nejednalo se tudíž o okamžitý nápad či důsledek problémů se soustředěním a udržením pozornosti, jak se v souvislosti s nejrozumnějšími polemikami o *Pražský karneval* později tradovalo.

---

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Ibid, s. 167-168.

<sup>165</sup> pozn. č. 57.

<sup>166</sup> MOJŽÍŠOVÁ (2010), s. 165.

### 3 Recepce díla

#### 3.1 Premiéra *Pražského karnevalu* a důvody vedoucí ke kritickému hodnocení kompozice

*Pražský karneval* byl poprvé uveden na slavnostním koncertě 2. března roku 1884 pořádaném v pravé poledne v sále Žofína u příležitosti Smetanových šedesátých narozenin. Událost, která byla v časopise *Dalibor* ohlášena již začátkem ledna<sup>167</sup>, měla být jedním z vrcholů velkolepých oslav skladatelova životního jubilea, k nimž patřilo také uvedení cyklu čtyř Smetanových oper v Národním divadle<sup>168</sup>, vydání klavírního výtahu opery *Dalibor* a řada dalších akcí pořádaných nejen v Praze, ale i mimo ni.<sup>169</sup> Ačkoliv se ve zprávě časopisu *Dalibor* z 28. února objevila informace o tom, že se dle slov rodiny Smetana cítí dobře<sup>170</sup> – což přirozeně vedlo k myšlence, že se koncertu zúčastní - skladatel kvůli špatnému zdravotnímu stavu nepřišel.

V předvečer slavnostního koncertu se v hudebním odboru Umělecké besedy sešel okruh Smetanových přátel, mezi nimiž nechyběl starosta Umělecké besedy Jan Strakatý, Otakar Hostinský, skladatelé Karel Bendl, Zdeněk Fibich a Josef Richard Rozkošný, ředitel Národního divadla František Šubert, kapelníci Adolf Čech a Mořic Anger či členové opery a orchestru Národního divadla.<sup>171</sup> Vedle vzpomínání na nepřítomného mistra byly ten večer předneseny dva projevy, a to starostou Strakatým a Otakarem Hostinským. Zatímco Strakatý v tom svém oslavoval Smetanu jako národního hrdinu a tvůrce národní zpěvohry, Hostinský mimo jiné apeloval na „povinnost“ odčinit vší veliké křivdy, které nepřítomnosti doby trpěti musilo nejedno dílo Smetanovo, i jmenuji zde toliko „*Dalibora*“ a „*Čertovu stěnu*“, jimž divadlo naše povinno je dáti dokonalou satisfakci. Dále budiž péčí všech pořadatelů koncertů, aby obecenstvo české stále bylo ve styku s celou uměleckou činností mistrovou, nejen s několika nejpopulárnějšími skladbami.“<sup>172</sup> Citovaný Hostinského výrok, v němž požaduje provozování všech

---

<sup>167</sup> (bez šifry), Drobné zprávy. *Dalibor*, roč. 6, č. 2, s. 19. (14.1. 1884).

<sup>168</sup> Mělo se jednat o opery *Dvě vdovy*, *Libuše*, *Hubička* a *Tajemství*. Ze soupisu představení z roku 1884 však vyplývá, že *Tajemství* uvedeno nebylo. viz *Divadelní kalendář 1885*, roč. 4, Praha: 1885, s. 74.

<sup>169</sup> Slavnostní koncerty a bankety se plánovaly pořádat také ve Smetanově rodné Litomyšli, Plzni, Chrudimi, Táboře, Volyni, Brně, Havlíčkově Brodě ad. viz *Dalibor*, roč. 6, č. 7, s. 70. (21.2. 1884) a *Dalibor*, roč. 6, č. 8, s. 77-78. (28.2. 1884)

<sup>170</sup> „O mistru Smetanovi, který donedávna ještě pracoval o nové opeře „*Viola*“, rozšířila se tyto dny pověst, že jest nebezpečně nemocen; Smetanovi ctitelé zajisté potěší se zprávou, došlou současně z jeho rodiny, dle které mistr za posledních dnů cítí se úplně zdravým.“ citováno z: (bez šifry), Drobné zprávy. *Dalibor*, roč. 6, č. 8, s. 77. (28.2. 1884)

<sup>171</sup> PALLA, Hynek. Slavnost šedesátých narozenin mistra Bedřicha Smetany. in. *Dalibor*, roč. 6, č. 9., s. 82. (7.3. 1884)

<sup>172</sup> Ibid.s. 82-83.

Smetanových děl, se však již následujícího dne dostal do rozporu s problematickým přijetím a následnou recepcí *Pražského karnevalu*<sup>173</sup>, který zazněl jako poslední skladba programu.

Ten byl dramaturgem koncertu Josefem Srbem koncipován jako průřez Smetanovou tvorbou, od *Slavnostní přede hry C dur* z roku 1849 až po poslední dokončené dílo, *Pražský karneval*<sup>174</sup>. Z orchestrálních skladeb dále zazněly symfonické básně *Valdštyňův tábor* (1859) a *Vyšehrad* (1874), ze sólových čísel byly na program zařazeny dvě písně „*Kdo v zlaté struny zahrát zná*“ a „*Z tvých písní trůn si udělám*“ z cyklu *Večerní písně* (1879) v podání Marie Sittové, již na piano doprovázel Karel Kovařovic, dále *Salónní polka Fis dur* (1855) a *Slavnost českých venkovanů* z cyklu *Sny* (1875), které na klavír hrála Matylda Rösslerová. Ve středu orchestru Národního divadla byla umístěna Smetanova busta, dirigoval druhý kapelník Mořic Anger, což se neobešlo bez komentářů zúčastněných a následně i tisku<sup>175</sup>. Ten byl přesvědčen o tom, že orchestr měl vést první kapelník Adolf Čech, Smetanův přítel a důvěrník, kterého skladatel po svém ohluchnutí pověřil uváděním svých kompozic.<sup>176</sup> Důvodem této volby byl pravděpodobně konflikt mezi Srbem a Čechem<sup>177</sup>, o němž neexistují žádné bližší informace. Anger však kvůli tomu čelil nemalému tlaku, k němuž jistě nepřispěla ani skutečnost, že nová kompozice působila rozpaky již při zkouškách, kdy na ni sami hudebníci pohlíželi s nedůvěrou.<sup>178</sup>

Jak vyplývá ze vzpomínek Smetanových přátel a obdivovatelů, reakce na provedení *Pražského karnevalu* byly převážně negativní, případně velmi vlažné. Nejprůkřeji svůj dojem

---

<sup>173</sup> OTTLOVÁ, Marta. Poslední Smetanovy skladby: tvůrčí úpadek, nebo geniální průhledy do budoucna? in: HOJDA, Zdeněk, Marta OTTLOVÁ a Roman PRAHL, ed. *Večké stáří, nebo zralý věk moudrosti?: sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 28. února - 1. března 2008*. Praha: Academia, 2009. s. 43. dále jen OTTLOVÁ (2009)

<sup>174</sup> PALLA, Hynek. Slavnost šedesátých narozenin mistra Bedřicha Smetany. in. *Dalibor*, roč. 6, č. 11, s. 101-103. (21.3. 1884).

<sup>175</sup> „Při všem uznání oné obětavé horlivosti, s jakou arrangeur koncertu p. J. Srb pro podnik ten pracoval, nemůžeme přehlédnouti několik nepřístojností jichž při něm zavínil. Hlavní z nich záležela právě v tom, že řízení koncertu nesvěřen p. Adolfu Čechovi, jemuž jedinému artistická zpráva koncertu náležela. Kapelník M. Anger ví příliš dobře, jak vzácného talentu a routiny jeho si vážíme, než aby poznámce této nesprávně snad rozumět mohl. Zde jako při jubilejní slavnosti měl dirigovati jen ten, kdo největší část mistrových děl veřejnosti předvedl, ať jmenuje se pak Petr či Pavel. Chyba byla zde čistě negativní nespočívajíc v tom, kdo dirigoval, nýbrž kdo nedirigoval.“ citováno z: PALLA, Hynek. Slavnost šedesátých narozenin mistra Bedřicha Smetany. in. *Dalibor*, roč. 6, č. 11., s. 103. (21.3. 1884)

<sup>176</sup> Adolf Čech mimo jiné premiéroval opery *Hubička* (7.11. 1876), *Tajemství* (18.9.1878) a druhou verzi opery *Dvě vdovy* (17.3. 1878).

<sup>177</sup> SMETANA, Bedřich. Orchestrální skladby II (ed. František Bartoš), kritická zpráva, s. XV, dále jen BARTOŠ (1951).

<sup>178</sup> „Dnes dopoledne byla zkouška na koncert a hrála se hlavně polonéza; ač jest to skladba drobet již podivná, přece nedělá zlý dojem vzdor některým dissonancím nahromaděným a dobře se jí koncert zakončí [...]“ citováno z: Josef Srb: Josef Schwarz, 27.2. 1884, NM-MBS W 11/45.

po premiéře vyjádřil Josef Theurer<sup>179</sup>: „*A právě tento slavnostní koncert byl nám, ctitelům Smetanovým, nejbolestnější chvilkou. Poprvé hrána tam byla nejnovější symfonická skladba Smetanova, „Pražský karneval“, a pod jeho dojmem odcházeli jsme zdrceni. To skutečně bylo cosi zcela nemožného, co tam bylo hráno! Odnášeli jsme si jen dojem hluku a dissonancí naprosto nesrozumitelných – tj. tedy již jistě vliv duševní choroby!*“<sup>180</sup> Otakar Hostinský hodnotil *Pražský karneval* jako znak úpadku skladatelových tvůrčích schopností: „*V posledním díle Smetanově, v Polonézu, shledáváme již trosky uměleckého veleducha...*“<sup>181</sup> Podstatně mírněji skladbu komentoval Vojtěch Václav Zelený, který ji označil za mistrovu labuť hudbu.<sup>182</sup>

Zprávy z tisku jsou podobného charakteru. Nejobsáhlejší o koncertu referoval časopis *Dalibor*, a to hned ve třech číslech, který na pokračování otiskl referát Hynka Pally s názvem *Slavnost šedesátých narozenin mistra Bedřicha Smetany*.<sup>183</sup> Palla ve svém textu *Pražský karneval* označil za protipól úvodní *Slavnostní přede hry C dur* z roku 1849: „*Tam i zde mluví k nám Smetana bohatou mluvou svojí, tam dospíváje teprve na neobmezeného vládce v říši tónů – zde předstihuje již naše porozumění, které nestačuje, aby na jedno poslechnutí postihlo myšlenkovou i formální souvislost udivujícím letem se nesoucích, volných vět, které souhrnem nikterak se neváží na formu a význam „polonézy“ ve smyslu obvyklém.*“<sup>184</sup> Podobným způsobem – tedy porovnáváním první a poslední kompozice programu – skladbu líčí krátká zpráva z přílohy *Národních listů* ze 4. března, mající mírně patetický nádech: „*Druhé a až dosud poslední dílo: Polonéza, má tvář vážného, osudem těžce stíženého starce, na jehož rtech přelétne sice ještě někdy úsměv, v jehož zraku ale sídlí zasmušilost, v nitru vše rozerváno!*“<sup>185</sup> Stručný text uvedený v příloze ke *Zlaté Praze* poukazuje na určitou chaotičnost kompozice a zmiňuje, že ji jako úvodní část plánovaného cyklu vlastně nelze hodnotit: „*Poslední skladba Smetanova „Polonéza“, ač má název tance bujarého v rytmu základním, přec chmurně jest*

<sup>179</sup> Josef Theurer (1862-1928) byl český matematik a fyzik, první rektor Vysoké školy báňské v Příbrami. Jako velký hudební nadšenec a propagátor díla Bedřicha Smetany se již na konci 90. let 19. století živě zajímal o pozdní skladatelovu tvorbu, o jejíž rehabilitaci následně usiloval. Je autorem řady studií a článků v časopisech *Dalibor* či *Nová doba* a vzpomínkové publikace s názvem *Z mých Smetanian*. Podrobněji viz kapitola 3.2 Josef Theurer a program *Pražského karnevalu* ve vzpomínce Josefa Sallače.

<sup>180</sup> THEURER, Josef. *Z mých Smetanian*. Litomyšl: vlastním nákladem, bez datace, s. 4. dále jen THEURER, *Z mých Smetanian*

<sup>181</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu*. Praha: 1941. s. 355. dále jen HOSTINSKÝ (1941)

<sup>182</sup> ZELENÝ, s. 53.

<sup>183</sup> Jednalo se o ročník 6, čísla 9. s. 81-84 (7.3. 1884), č. 10. s. 93-94 (14.3. 1884) a č. 11. s. 101-104 (21.3. 1884).

<sup>184</sup> PALLA, Hyněk. Slavnost šedesátých narozenin mistra Bedřicha Smetany. in. *Dalibor*, roč. 6, č. 11, s. 101. (21. března 1884).

<sup>185</sup> Slavnost Smetanova 1824-1884, *Národní listy*, roč. 24, č. 64, s. 5. (4.3. 1884)

zastřena v celkové náladě tím ustavičným proudem závodících mezi sebou hlasů orchestrálních. Právý úsudek však nelze si učiniti o části, jež jako číslo úvodní byla vytržena z celého cyklu.“<sup>186</sup>

Z německy psaného tisku skladbu více přiblížil pouze pražský deník *Bohemia*<sup>187</sup>: „Die Schlußnummer brachte eine Novität des Componisten mit dem Titel „Polonaise, Einleitung zum Prager Carneval für große Orchester“, beendet im Semptember 1883 in Jabkenitz [...]. Dieselbe entbehrt des für ein Werk in Tanzform nothwendigen leichter Melodienslußes und wirkt etwas befremdend, da die charakteristischen Rhythmen einer Polonaise nicht prägnant hervortreten und im Schlußacte sogar gänzlich fehlen. Wir hören daher nicht den volksmäßigen polnischen Tanz, sondern eine pompöse Promenademusik, welcher zum allgemeinen Gefallen der sinnliche Reiz fehlt, die jedoch für den Musiker insofern von Interesse ist, als dieselbe eine Probe von der Compositionsweise Smetana's aus der letzten Zeit liefert.“<sup>188</sup>

Jak lze vyčíst z výše uvedených kritik, nepřijetí *Pražského karnevalu* vycházelo předně z rozporu s „tehdejším očekáváním spjatým s představou smetanovského projevu.“<sup>189</sup> Smetana, v té době již všeobecně akceptován a přijímán jako tvůrce české národní hudby, byl v očích veřejnosti především autorem *Prodané nevěsty*, *Hubičky* a *Mé vlasti*, tedy kompozic, jež lze po hudební stránce označit za jasně čitelné a srozumitelné.<sup>190</sup> Stejně jako druhý smyčcový kvartet<sup>191</sup>, *Pražský karneval* v tomto ohledu jednoduše nenaplnil představu toho, jak by měla Smetanova hudba znít. Pod titulem *Polonéza* publikum očekávalo čistě strukturovanou kompozici v taneční formě, s níž však Smetana – jak naráží kritika z *Bohémie* – v *Pražském karnevalu* pracuje velmi volně. Ve skladbě navíc dochází k častému střídání témat, objevuje se zde houslové sólo a také řada disonantních souzvuků, které jistě nelze považovat za neobvyklé v kontextu hudební tvorby konce 19. století, ale v souvislosti s tehdy uváděnou a obecně známou Smetanovou tvorbou ano. Tento kontrast navíc při slavnostním koncertě umocnila skutečnost, že *Pražskému karnevalu* předcházely publiku již známé skladby, zejména pak *Vyšehrad*, jež Palla ve svém textu pro *Dalibor* popsal následovně: „[...] nade všechny druhé

---

<sup>186</sup> Z koncertní síně. Příloha k „Zlaté Praze“, č. 11, 1884. s. 2.

<sup>187</sup> Například *Prager Tagblatt* přinesl pouze stručnou zprávu o konání koncertu, v němž je v krátkosti přiblížena Smetanova kompoziční činnost a zmíněn program. viz *Prager Tagblatt* (*Beilage*), č. 64, s. 6 (4.3. 1884).

<sup>188</sup> „Na závěr zazněla skladatelova novinka s názvem „Polonéza, introdukce k Pražskému karnevalu pro velký orchestr“, dokončená v září 1883 v Jabkenicích [...]. Skladba postrádá lehký melodický tok nezbytný pro taneční formu a zvláště působí také to, že charakteristický rytmus polonézy není nijak výrazný a v samotném závěru dokonce chybí. Neslyšíme ani tak oblíbený polský tanec, jako spíše pompézní promenádní hudbu, která běžného posluchače příliš neosloví, ale pro hudebníka může být zajímavou ukázkou skladatelovy tvorby z poslední doby.“ citováno z: (bez šify). Musik. Beilage zur *Bohemia*, č. 64, s. 2. (4.3. 1884).

<sup>189</sup> OTTLOVÁ (2009), s. 43.

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Viz Hostinského výrok: „Druhý smyčcový kvartetto [...] jeví nám mistra, jak nám ho ukazují poslední jeho podobizny: táž tvář inteligentní, nám nade vše milá, čelo však zastíněno je temným těžkým mrakem. Umění jeho zde ještě jednou – naposled!- vidíme skrze průhlednou roušku, ale je to přece jen rouška, a to barvy neveselé, černé.“ citováno z: HOSTINSKÝ (1941), s. 355.



nejvyšší následoval náš jediný, nevyrovnaný „Vyšehrad“, dílo kouzelné krásy, jímž obdržel Smetana nejvyšší posvěcení genia hudby. Třeba-li odvolávati se ku krásám orchestrálních skladeb Smetanových, tu stačí, poukáže-li se toliko na „Vyšehrad [...] zde mluví k nám genius Smetana nejvýmluvnějšími slovy a zde prostředek jeho, orchestr [...] v nejlepším slova smyslu zpívá.“<sup>192</sup>

Jako další se nabízí otázka úrovně nastudování Smetanovy novinky. Mořic Anger dirigoval přímo z autografu, který – jak se později ukázalo – obsahoval řadu písářských omylů zapříčiněných potížemi, jež skladatele při tvorbě doprovázely. Jak sám uvedl v již citovaném dopise z 1. 9. 1884<sup>193</sup>, v němž ohlašuje dokončení *Pražského karnevalu*, největší problém mu dělalo udržet pozornost v souvislosti s častými změnami klíčů, z čehož následně vyplynuly chyby v notovém zápisu - zejména u transponujících nástrojů - a řada dalších drobných nedopatření, vzniknuvších čistě z nepozornosti.<sup>194</sup> Při pohledu na autograf je sice jasné, že se dirigent Anger některé z nich snažil opravit, jeho zásahy jsou však minimální a nebyly dostatečné. Vzhledem k tomu, že původní party orchestru se nedochovaly navíc není jasné, zda se chyby z autografu nepřenesly také do nich.

Jako další je třeba vzít úvahu také velikost orchestru, který skladbu premiéroval. Ačkoliv se podrobnosti o koncertu stejně jako program k němu nedochovaly<sup>195</sup>, *Divadelní kalendář* z roku 1885 uvádí následující obsazení orchestru: 10 prvních a 8 druhých houslí, 6 viol, 5 violoncell, 5 kontrabasů, 3 flétny, 3 hoboje, 3 klarinety a 3 fagoty, 5 lesních rohů, 3 trubky a stejný počet trombonů, 1 tuba a bicí nástroje (tympány, velký buben, malý buben, činely a triangl).<sup>196</sup> I když není znám přesný počet hráčů účinkujících v ten konkrétní den, je třeba vzít v úvahu již zmíněný a - v kontextu ostatní skladatelovy tvorby - netradičně velký počet bicích nástrojů, který mohl být zvukově příliš výrazný a přehlušovat nástroje ostatní, čemuž nasvědčuje vzpomínka Josefa Theurera z roku 1898: „*Měrou neobvyklou užito jest ve skladbě té nástrojů bicích a pokud se na provedení „Karnevalu“ z roku 1884 pamatují, byl to právě hlomoz jimi způsobený, který zakrýval četné krásy skladby té.*“<sup>197</sup> Anger možná nebyl schopen s touto skutečností dostatečně pracovat a v jeho podání – a v daném prostoru – možná kompozice nevyzněla dobře.

---

<sup>192</sup> PALLA, Hynek. Slavnost' šedesátých narozenin mistra Bedřicha Smetany. in. *Dalibor*, roč. 6, č. 11, s. 102. (21.3. 1884).

<sup>193</sup> BS: Josef Srb 1.9.1883, MBS S 217/430.

<sup>194</sup> Této problematice se podrobně věnuje následující kapitola.

<sup>195</sup> Archiv Národního divadla v té době evidoval pouze události pořádané v hlavní budově Národního divadla.

<sup>196</sup> *Divadelní kalendář* 1885, roč. 4, Praha: 1885, s. 129-131.

<sup>197</sup> TEHURER, Josef. Fragment opery „Viola“ od Bedřicha Smetany. *Dalibor*, roč. 21, č. 2 a 3, s. 10. (31.12. 1898)

Celkový dojem z *Pražského karnevalu* pak v neposlední řadě nepříznivě ovlivnily také zvěsti o skladatelově nemoci, které se v té době již hojně šířily v kruhu Smetanových přátel a v různých podobách pronikaly na veřejnost. Nejružnější spekulace o skladatelově zdraví se přirozeně objevovaly i v médiích, což „již předem usměrňovalo očekávání a spoluurčovalo naladění posluchačů ještě před poslechem Smetanových novinek.“<sup>198</sup> Vnímání kompozice jakožto příznaku skladatelova duševního onemocnění se tak zdálo „logickým“, a stalo se na více než dvacet následujících let hlavním interpretačním klíčem k dílu, které – aniž by dále samo znělo – „začalo žít v obraze skladatelova tvůrčího odkazu jako celku.“<sup>199</sup>

### 3.2 Josef Theurer a program *Pražského karnevalu* ve vzpomínce Josefa Sallače

„Mají-li knihy své osudy, mají je hudební skladby rovněž. A osudem posledních skladeb Smetanových zdálo se, že bude, že považovány budou za výtvary ducha upadajícího v mlhu a noc. Tak alespoň soudilo se v době, kdy Smetana zemřel a dlouho po tom, a soud ten byl tak obecný, že nikomu ani nenapadlo o něm pochybovati. Po „Čertově stěně“ stihl ten osud i „Druhé kvarteto“ i „Pražský karneval“, díla, jež Smetana psal nedlouho před svou smrtí. Prvním provedením obou prvnějších děl jsem přítomen nebyl, meškaje v té době mimo Prahu, ale když r. 1883<sup>200</sup> v den 60tých narozenin Smetanových v koncertě na jejich oslavu pořádaných hrán byl „Pražský karneval“, odcházeli jsme všichni, kdo jsme mistra milovali, rozrušení hlubokým zármutkem, neboť dílo bylo nám naprosto nesrozumitelné, slyšeli jsme z něho úplný úpadek tvůrčí síly.“<sup>201</sup>

Těmito slovy začíná Josef Theurer svou třístránkovou rukopisnou *Črtu vzpomínkovou*, v jejímž úvodu zachycuje důvody, které jej v první polovině 90. let 19. století – v době, již lze charakterizovat jako první velký předěl v oblasti smetanovské recepcce, který podnítil úspěch oper *Prodaná nevěsta* a *Dalibor* na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni v roce 1892 – vedly k zájmu o Smetanovu pozdní tvorbu, konkrétně *Čertovu stěnu*, *Druhý smyčcový kvartet*, *Pražský karneval* a fragment opery *Viola*. V případě *Druhého smyčcového kvartetu* hrálo významnou roli vydání hlasů nakladatelskou firmou Bursík a Kohout v roce 1889, z nichž si Theurer v roce 1894 sám sestavil partituru<sup>202</sup>, aby si mohl ověřit svou tezi, že „poslední díla

---

<sup>198</sup> OTTLOVÁ (2009), s. 44.

<sup>199</sup> Ibid., s. 46.

<sup>200</sup> Josef Theurer zde uvádí špatný letopočet, oslava Smetanových šedesátin se pořádala v roce 1884.

<sup>201</sup> THEURER, Josef. *Smetanův „Pražský karneval“*. Črta vzpomínková. nedatovaný rukopis pravděpodobně z roku 1918, Praha: Národní muzeum – Muzeum Bedřicha Smetany, fond nenotových rukopisů a tisků, inv. č. A 327 (nečíslováno). dále jen THEURER, *Črta vzpomínková*.

<sup>202</sup> Partitura byla vydána až v roce 1896 nakladatelstvím N. Simrock v Berlíně.

*Smetanova nesou v sobě pečeť šílenství.*<sup>203</sup> Jelikož ale dle svých vlastních slov nenašel „žádné abnormality neb stopy ducha zatemnělého“ a naopak z partitury mluvily k němu „nové a nové nezvyklé krásy“<sup>204</sup>, rozhodl se stejným způsobem „prověřit“ i ostatní zmíněná díla, z nichž skutečně znal pouze *Pražský karneval*, o jehož úpadkovém rázu byl přesvědčen na základě vlastního poslechu při premiéře v roce 1884.<sup>205</sup> Prostřednictvím Josefa Srba si od Smetanovy rodiny vyžádal notový materiál, z něhož mu jako první byl zapůjčen právě *Pražský karneval*.<sup>206</sup>

Theurer ve svých vzpomínkách líčí, jak jej při studiu kompozice znovu překvapila některá místa - dle jeho soudu znějící naprosto nemožně - a roztržitost skladby bohaté na motivy, které však „sotva byly exponovány, hned zase mizí a nahražují se jinými.“<sup>207</sup> Následně si však uvědomil, že se uvedené kakofonie týkají pouze mutujících nástrojů, které správně ztransponoval a objevil naprosto normálně znějící hudbu.<sup>208</sup> Toto poznání donutilo Theurera ihned změnit svůj původní názor na kompozici, v níž nezvykle znějící místa nadále nepovažoval za příznak duševní poruchy, ale pouhá nedopatření, omyly písma vzniklé z obtíží, jež skladatele při komponování sužovaly. V návaznosti na to si Theurer se souhlasem Smetanovy rodiny pořídil opis partitury, v níž opravil chyby nacházející se v původním rukopisu, které velmi pečlivě zaznamenal ve svých *Poznámkách při studiu*<sup>209</sup>, kde vedle vybraných taktů podrobně popisuje jednotlivé změny a důvod k nim vedoucí. Do těchto poznámek Theurer zahrnul i opravy kapelníka Mořice Angera zanesené v autografu modrou tužkou a opravy psané neznámou rukou, přičemž některé ponechal a některé sám upravil. Ve všech případech bylo jeho snahou nijak se neodklánět od původní koncepce díla, ale pouze Smetanovu partituru „vyčistit“. Jakkoliv ji dále „zpracovávat“ totiž dle jeho názoru nebylo třeba.<sup>210</sup>

Na základě této partitury Theurer následně vypracoval v březnu roku 1898 také vlastní čtyřruční klavírní výtah kompozice, která díky tomu mohla znovu zaznít. S jistotou se tak stalo 26. listopadu téhož roku, kdy Josef Theurer pořádal v Příbrami v prostorách Měšťanské besedy večer s názvem *O posledních dílech mistra Smetany*<sup>211</sup>, na němž *Pražský karneval* provedl

---

<sup>203</sup> THEURER, *Črta vzpomínková*.

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> THEURER, *Z mých Smetanian*. s. 6.

<sup>207</sup> Ibid.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> THEURER, Josef. *Poznámky při studiu*, rukopis (bez datace), Praha: Národní muzeum – Muzeum Bedřicha Smetany, fond nenotových rukopisů a tisků, inv. č. A 326.

<sup>210</sup> THEURER, *Z mých Smetanian*. s. 7.

<sup>211</sup> (bez šifry), *Koncerty. Dalibor*, roč. 20., č. 48, s. 378. (3.12. 1898).

spolu s Maxmiliánem Biedermannem<sup>212</sup>. Na úvod večera si Theurer připravil přednášku, v níž postupně přiblížil všechna čísla programu, ve kterém kromě *Pražského karnevalu* nechyběly úryvky z oper *Čertova stěna* a torzo *Violy*, *Scherzo z Triumfální symfonie* a druhá věta *Druhého smyčcového kvartetu*, vše v Theurerově úpravě.<sup>213</sup> O koncertu následně nadšeně referoval Mojmir Urbánek v krátké zprávě časopisu *Dalibor*, v níž vyzdvihl především Theurerovu pečlivost a nadšení pro dosud opomíjené téma Smetanových pozdních kompozic. Zpráva o události se objevila také v týdeníku *Čas*, který *Pražský karneval* označil za dílo téměř neznámé, jež bylo dosud uváděno pouze jednou a „odloženo jako dílo ducha prý churavého.“<sup>214</sup>

Ačkoliv se v roce 1899 objevila v tisku informace o tom, že Akademický orchestr v Praze uvede *Pražský karneval* na jednom ze svých koncertů<sup>215</sup>, dílo se v následujících letech neprovádělo a Josef Theurer zůstal i nadále jediným, kdo se jím podrobněji zabýval a snažil se jej přiblížit širší veřejnosti. Další oficiální zpráva o jeho přednáškové činnosti pochází z konce roku 1906, kdy ve Společenském klubu „Slavia“ opět referoval o Smetanových posledních kompozicích<sup>216</sup>, o nichž „pronesl tvrzení, že v dílech těch (především v druhém kvartetu Smetanově D-moll a v první části „Pražského karnevalu“) nejsou znatelné duševní poruchy našeho velikého mistra a že v nich tvůrčí síla jeho neochabuje.“<sup>217</sup> Navíc zde Theurer také poprvé veřejně spekuloval o programu obou kompozic. Jakkoliv totiž pro něj bylo odhalení chybného zápisu ve Smetanově autografu *Pražského karnevalu* vysvětlením pro podivně znějící místa, stále se nažil najít důvody „roztržitého“ skladby, která podle něj „je jakoby rozervána v drobnější části, jež zdánlivě nepojí se ve větší celek.“<sup>218</sup>

Východiskem se mu stalo hledání fantazijních a programních asociací vysvětlujících pro něj nezvyklou hudební strukturu kompozice. Vycházel při tom z výroku samotného Smetany, který v srpnu roku 1881 prohlásil: „Již jako chlapci při každé hudební větě nějaký obraz vytanul v duši mé. Takže nikdy nepsal jsem bez myšlenky. Napsal-li jsem figuru nějakou, nepsal jsem ji, abych ukázal, že si ji vymyslet dovedu, nýbrž protože odpovídala něčemu ve fantasii mé.“<sup>219</sup>

---

<sup>212</sup> Maxmilián Biedermann (1866-1933), rodák z Příbrami, kde působil jako katecheta v Březových Horách a na dívčí měšťanské škole. Byl varhaníkem a autorem několika drobných kompozic, zejména písní.

<sup>213</sup> URBÁNEK, Mojmir. Příbram. Smetanův večer. *Dalibor*, roč. 21, č. 1, s. 6. (17.12. 1898).

<sup>214</sup> -B.-, *Večer Smetanův v Příbrami*. *Čas*, roč. 12, č. 48, s. 759. (26.11. 1898). citováno z: ZACHAŘOVÁ, Stanislava. K osudům rukopisů posledních děl Smetanových. Spory o Pražský karneval a Modlitbu (1907-1911), in: Vlastivědný sborník Podbrdská. Příbram: Okresní archiv a okresní muzeum Příbram, 1980. s. 21. dále jen ZACHAŘOVÁ.

<sup>215</sup> (bez šifry), *Různé zprávy*. *Dalibor*, roč. 21, č. 36, s. 283. (21.10. 1899).

<sup>216</sup> Součástí večera byl také koncert, na němž České kvarteto provedlo Smetanův *Druhý smyčcový kvartet* a opět byla hrána také čtyřruční úprava *Pražského karnevalu*.

<sup>217</sup> (bez šifry), *Koncerty*. *Dalibor*, roč. 29, č. 11, s. 92. (8.12. 1906).

<sup>218</sup> THEURER, Črta vzpomínková, s. 2.

<sup>219</sup> THEURER, Josef. O posledních dílech B. Smetany. *Naše doba*, roč. XIV, 1907, s. 185. citováno z: *Dalibor*, roč. 3, č. 26, s. 202. (10.9. 1881).

Theurer byl přesvědčen, že *Pražský karneval* je symfonickou básní popisující pestrý rej maškar, skladbou, „v níž není klidu, stálý ruch a šum, stále nové a nové masky, nové a nové obrazy se objevují a sotva se objevily, zase zanikají ve směsi jiných, zatlačovány zase novými, jež se do popředí derou.“<sup>220</sup> Na podkladě této představy poté Theurer vysvětloval jak časté střídání motivů, tak skladatelovu práci s polonézovým rytmem, podle něj sloužícím pouze jako základ vykreslující prostředí zachycené ve skladbě, v níž polonéza sama nikdy neměla být hlavním obsahem. Tyto své myšlenky Theurer shrnul v rozsáhlém článku *O posledních dílech Bedřicha Smetany* vydaném na pokračování v několika číslech časopisu *Nová doba*, v němž jednotlivé části kompozice dává do souvislosti s konkrétními představami: „*Po ritardandu v koruně v 51. taktu rozvíří se plně veselí ještě bujněji, orchestr hýří všemi barvami, když pojednou v taktu 57. všeobecná pozornost připoutá se k novému zjevu. Všeobecný ruch náhle zmlkne, vyznívaje rychlým diminuendem v houslích a sólem prvních houslí uvádí se nová maska, sólová tanečnice, jež drobnými krůčky zamíří ve střed překvapených maškar, jež zvědavě ji pozorují (pizzicato ve smyčcových nástrojích).*“<sup>221</sup> Zároveň v textu vyzývá uměleckou veřejnost k novému nastudování od chyb očištěného *Pražského karnevalu*.<sup>222</sup>

Zajímavý výsledek Theurerových snah představuje dopis, který obdržel po již zmíněné přednášce ve „Slavii“ pořádané v listopadu roku 1906. Jeho autor, gymnaziální profesor Josef Sallač<sup>223</sup>, mu v něm předal svou vzpomínku na setkání se Smetanou v roce 1883, během kterého mu sám skladatel sdělil obsah *Pražského karnevalu*:

„*O prázdninách roku 1883 oplácel jsem návštěvu panu lesmistru Schwarzovi v Jabkenicích, kde ztrávil jsem v milém kruhu rodiny jeho a Smetanovy několik utěšených hodin. Byli jsme hodně veselí, neboť zapadl jsem do Jabkenic šťastnou náhodou právě o posvícení. Následujícího dne (9. září) na ranní procházce pohovořil se mnou Smetana o hudebních a divadelních poměrech pražských a trpce si stěžoval do svého osudu. Než brzy vešel do veselejší tóniny, když jsem se tázal, co nového pracuje. Sdělil se mnou, že komponuje pro veliký orchestr „Pražský karneval“, cyklus to skladeb, líčících scény na národním maskarním plese v Praze. Budou prý v něm zařazeny české tance (polka, furiant, skočná a.j.), jež předcházeti má jako úvodní číslo polonéza, která jest již vypracována. Při tom poskytl mi vzácné příležitosti, bych poněkud nahlédl v duševní dílnu jeho. Živě vykládal mi, jak v jeho skladbě každá hudební fráze (ba každý takt) má svůj určitý*

---

<sup>220</sup> Ibid., s. 412-413.

<sup>221</sup> Ibid., s. 414.

<sup>222</sup> Ibid., s. 416.

<sup>223</sup> Josef Sallač (1849-1929), gymnaziální profesor a hudebník, po studiích v Praze a Vídni působil v letech 1878-1900 jako profesor na reálném gymnáziu v Rakovníku, od roku 1900 až do odchodu do penze v roce 1919 na reálném gymnáziu v Praze. Vedle toho byl organizátorem řady koncertů převážně komorní hudby, na nichž sám, jakožto výborný pianista, také vystupoval, a to nejen v rodném Rychnově, ale později také v Rakovníku a v Praze. Jeho umělecké aktivity jej přivedly do společnosti významných hudebních osobností té doby, přátelil se s Antonínem Dvořákem, Zdeňkem Fibichem, znal se s Bedřichem Smetanou.

*podklad, a jak při instrumentování každý nástroj, ba téměř každá nota má své oprávněné místo. Příkladem, jak skladba u něho dopodrobna promyšlena, uvedl program polonézy, který tu podle svých vzpomínek uvádím.*

*Do prázdného sálu nahlédne a vběhne první maska, za níž v bujném veselí stále nové a nové masky následují, takže sál jest v brzku naplněn a nastane šumný ruch a bujný rej. Mnozí tancechtiví nemohou se již dočkati, kdy hudba počne hráti, v tom spustí orchestr polonézu a nastane vzájemné uklánění se a vyzývání k tanci. Nesčetná řada různých nádherných maškar pohybuje se za polonézového rytmu kolem pozorovatele, mezi tím co různí clownové, harlekýni, šaškové a podobná havěť sálem již se míhají a šprýmy své tropí. Zde zasedne v ústraní zamilovaný párek dominový, by nerušen o lásce své mohl šeptati, leč v brzku je vyplašen rozpustilým clownem, který mezi tím s podobnou bujnou družinou nedaleko se honil. Tam zase nějaká podařená maškara uprostřed četných maskovaných zvědavců stropí nějaké šelmovství, načež snaží se jim uniknouti, to se jí však teprve v nastalém šumu a shonu podaří. Tak stále za zvuků polonézy nové a nové výjevy v sále se střídají, až po ukončeném tanci nastane vzájemné uklánění a děkování.*

*Podobných plánů ostatních čísel „Karnevalu“ Smetana se mnou nesdělil, patrně je ještě neměl do detailu promyšleny. Nechoval však obav, že by cyklus byl jednotvárný, ježto jednak různé základní rytmy jednotlivých čísel, jednak nové a nové scény různých nově přibylých maškar dostatek potřebné rozmanitosti celku prý dodají.*

*Recituji z paměti, avšak podávám myšlenky Smetanovy úplně správně, neboť sledoval jsem jeho sova s neobyčejným zájmem, neslyšev podobných z úst Dvořákových ani Fibichových, s nimiž jsem se přece častěji stýkal.*

*Z uvedeného snadno posoudíte, jak jsem byl při loňské přednášce Vaší (v hotelu Central, 19. listopadu) mile překvapen, ba do jisté míry rozrušen, seznáv, jak Váš výklad „Karnevalu“ s programem Smetanovým dokonale se kryje. Svědčí to jednak, jak Smetana mistrně uměl myšlenky své hudební tlumočit, jednak, jak dovedl jste Vy jeho skladbu znamenitě interpretovati.“*

*Prof. Jos. Sallač<sup>224</sup>*

Citovaný dopis je důležitý hned z několika důvodů. Jednak je to v textu uvedené datum 9. září roku 1883 odkazující k době, v níž měl Smetana již kompozici – až na bicí nástroje – dokončenou, jak oznámil v dopise Josefu Srbovi již 1. září.<sup>225</sup> Způsob, jakým se Sallačem o *Pražském karnevalu* hovořil, svědčí o tom, že jeho duševní stav byl v té době ještě poměrně vyrovnaný a skladbu komponoval s určitou velmi konkrétní představou toho, co chce hudbou sdělit, což podporuje tvrzení Theurera i jeho následovníků, kteří kompozici považovali za plnohodnotné dílo, a ne nesmyslný výplod fantazie nemocného umělce. Vedle toho je Sallačův dopis také potvrzením celkové koncepce *Pražského karnevalu*, již Smetana naznačuje v dopise Janu Ludevítu Procházce v únoru roku 1880, tedy že i další části měly být komponovány ve

---

<sup>224</sup> THEURER, *Z mých Smetanian*, s. 9-10.

<sup>225</sup> viz kapitola 2.1 Geneze díla.

formě českých tanců, které by podobně jako *Polonéza* sloužily jako podklad, nad nímž by se odvíjely volné fantazie inspirované karnevalovým rejmem. V neposlední řadě je zajímavý také samotný program, jenž měl Smetana do detailu promyšlený a skutečně do značné míry koresponduje s představou Josefa Theurera, který takto „potvrzený“ mimohudební obsah *Pražského karnevalu* šířil dále.

I přes to se však program *Pražského karnevalu* v pozdějších letech téměř nikde neobjevuje a není nijak významně komentován. Karel Janeček ve své publikaci *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky* z roku 1968 Sallačovu vzpomínku dokonce zpochybňuje: „Mezi výkladem Smetanovým a Sallačem zaznamenaným textem leží tu ovšem plných 23 let. Zvláště podrobnosti [...] vzbuzují oprávněnou nedůvěru.“<sup>226</sup> Jeho argument o dlouhém časovém odstupu je oprávněný, proti němu však stojí osoba Josefa Sallače. Tento středoškolský pedagog byl nadšeným hudebníkem a horlivým propagátorem tvorby českých autorů, zejména pak díla Smetany, Fibicha<sup>227</sup> a Dvořáka, s nímž se osobně znal, o čemž svědčí jejich velmi přátelská vzájemná korespondence<sup>228</sup> a také přípis „Příteli Josefu Sallačovi Antonín Dvořák, 15. 5. 1883 v Praze“ na tištěné partituru Dvořákových *Legend op. 59* uložené v Českém muzeu hudby.<sup>229</sup> Sallač si ve snaze o šíření nové české tvorby od skladatelů půjčoval originály jejich děl, která si následně opisoval<sup>230</sup> a při různých příležitostech je veřejně prováděl.<sup>231</sup> Ve své době byl respektovanou osobou a je velmi nepravděpodobné, že by si informace z uvedeného dopisu záměrně vymýšlel nebo si je jakkoliv přihrášloval, jak ostatně vypovídá jeho věta: „Recituji z paměti, avšak podávám myšlenky Smetanovy úplně správně, neboť sledoval jsem jeho sova s neobyčejným zájmem [...]“.“<sup>232</sup> Navzdory tomu se výše zmíněný program vyskytuje kromě Theurerova spisu *Z mých Smetanian* pouze v drobné publikaci Bohumíra Štědrone *Smetanův Pražský karneval* z roku 1940.<sup>233</sup> Žádná z později vydaných kritických edic díla ani odborná literatura jej nezmiňuje.

---

<sup>226</sup> JANEČEK, Karel. *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky*. Praha: Panton, 1968. s. 238.

<sup>227</sup> Kromě zmínky o přátelství s Fibichem v uvedeném dopise o jejich vztahu neexistují žádné bližší informace.

<sup>228</sup> Jedná se celkem o devět dopisů z let 1887-1904. Více o vztahu Josefa Sallače a Antonína Dvořáka viz KUNA, Milan. *Antonín Dvořák. Reflexe osobnosti a díla. Lexikon osob*. Praha: 2017, s. 450-451.

<sup>229</sup> RUDOVSKÝ, Martin. *Zdeněk Fibich. Variace B dur pro klavír*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. s. 26.

<sup>230</sup> Například Fibichova *Houslová sonáta D dur* či *Variace B dur pro klavír* se dochovaly pouze v opisu Josefa Sallače.

<sup>231</sup> viz například zpráva o koncertě v Rychnově nad Kněžnou in: *Dalibor*, roč. 5, č. 36, s. 359. (28.9. 1883)

<sup>232</sup> THEURER, Z mých *Smetanian*, s.10.

<sup>233</sup> ŠTĚDRONĚ, Bohumír. *Smetanův Pražský karneval*. Praha: 1940, s. 10.

### 3.3 Karel Kovařovic a obnovená premiéra díla v roce 1907

Theurerova přednáška v listopadu roku 1906 nezůstala bez povšimnutí odborné veřejnosti. Mezi posluchači seděl také Zdeněk Nejedlý, který o tři roky dříve ve svých *Dějínách české hudby* označil *Pražský karneval* za dílo, v němž vidíme již jen trosky Smetanova génia.<sup>234</sup> Theurerův erudovaný výklad jej však spolu se čtyřručním provedením kompozice doslova nadchl a prakticky ihned se rozhodl prostřednictvím beletristického časopisu *Zvon* vyzvat šéfa opery Národního divadla Karla Kovařovice k tomu, aby se ujal nového nastudování kompozice, k níž „*partitura revidována jest k provedení úplně připravena*.“<sup>235</sup> Kovařovic, který v roce 1900 rehabilitoval opomíjeného *Dalibora* a následně i *Čertovu stěnu* (1904), se Nejedlému jevil jako nejlepší možná volba jednak kvůli dlouholetým zkušenostem se smetanovským operním repertoárem, ale také proto, že vedl orchestr Národního divadla, a ne Českou filharmonii, která by dle Nejedlého dílo „*utroubila, zvláště svými posauny*.“<sup>236</sup> K Nejedlého výzvě se následně připojil také Josef Theurer, který v prosinci 1906 předal Kovařovicovi svou partituru *Pražského karnevalu* včetně seznamu oprav – který si sám Kovařovic vyžádal – a požádal jej, aby dílo provedl.<sup>237</sup> Kovařovic obě prosby vyslyšel, avšak nespokojil se pouze s Theurerovou revidovanou partiturou. Vypůjčil si od Smetanovy rodiny rukopis díla<sup>238</sup> a pořídil si vlastní opis kompozice, do nějž z velké části převzal Theurerovy opravy, a navíc přidal vlastní instrumentační retuše.

Na tomto místě je třeba zmínit, že Kovařovic se do roku 1907 profiloval spíše jako operní dirigent a soustavné koncertní činnosti se výrazněji nevěnoval.<sup>239</sup> Pochopitelně za sebou určitou symfonickou praxi měl, v roce 1895 řídil orchestr Národopisné výstavy československé v Praze a v roce 1903 s orchestrem Národního divadla provedl celou *Mou vlast*.<sup>240</sup> V prvních letech svého působení ve funkci šéfa opery se však více soustředil na pozvednutí interpretační úrovně opery a také na stabilizaci neklidných poměrů v divadle, které odstartovala stávka orchestru v roce 1901.<sup>241</sup> Pravidelně koncertovat tak začal až mezi lety 1908-1910, a to jak s orchestrem

---

<sup>234</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny české hudby*. Praha: 1903, s. 219. citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 23.

<sup>235</sup> Touto partiturou měl zřejmě na mysli partituru vypracovanou Theurerem. NEJEDLÝ, Zdeněk. Poslední skladby Smetanovy. *Zvon*, roč. 7, č. 11, s. 174. (30. 11. 1906).

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> THEURER, Josef. K otázce „úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“. *Dalibor*, roč. 31., č. 7-8., s. 54. dále jen THEURER, K otázce „úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“.

<sup>238</sup> Vyplývá to z dopisu Karla Kovařovice Josefu Theurerovi ze 4.5. 1907. „*Velevážený pane profesore! S vřelým díkem vracím tuto partituru Pražského karnevalu zpět. Smetanův rukopis odevzdal jsem již lesmistrovi Schwarzovi. Za laskavost Vaši ještě jednou nejsrdečnější dík! V dokonale úctě Vám zcela oddaný Karel Kovařovic*.“ Dopis Karla Kovařovice Josefu Theurerovi, 4.5. 1907, Kabinet Zdeňka Nejedlého. citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 25.

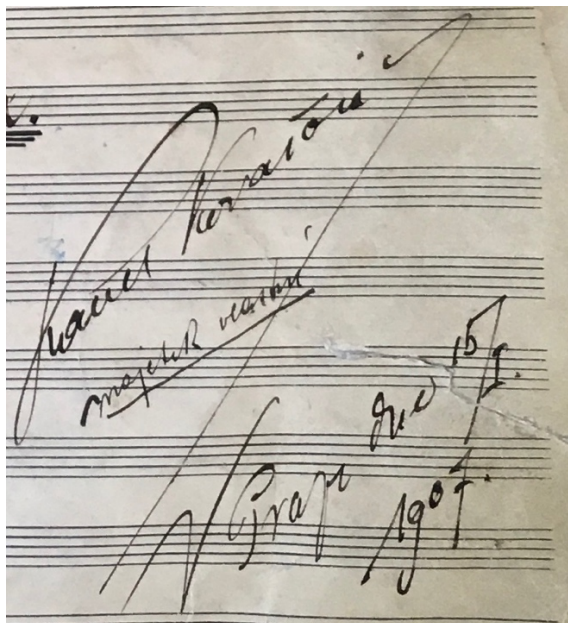
<sup>239</sup> DEHNER, Jan. Kovařovicovy retuše Mé vlasti. in: *Opus musicum*, r. 24, č. 2, 1992. s. 42. dále jen DEHNER.

<sup>240</sup> Ibid., s. 42-43.

<sup>241</sup> Ibid., s. 40.



Národního divadla, tak v rámci symfonických koncertů Orchestrální jednoty.<sup>242</sup> Uvedení *Pražského karnevalu* tak byl v podstatě jeho úplně první počín z hlediska dramaturgie orchestrálních koncertů - která v následujících letech jasně ukázala jeho „*novoromantickou stylovou orientaci*“<sup>243</sup> - a první čistě orchestrální dílo, do nějž Kovařovic sám zasáhl.<sup>244</sup> (obr. 44). Vycházel při tom ze zvukového ideálu novoromantického orchestru, který velmi dobře znal a byl mu blízký.



Obrázek 44 Detail titulní strany Kovařovicovy partitury *Pražského karnevalu* s přípisem *majetek vlastní* a datem *V Praze 15. I. 1907.* uložené v Hudebním archivu Národního divadla (H727/P3)

Nejčastěji Kovařovic zasahoval do partů dechových nástrojů, zejména pak žesťů, které mají díky jeho retuším<sup>245</sup> – ve srovnání s originálem - významnější podíl na celkovém zvukovém obrazu kompozice.<sup>246</sup> Důvodem toho byla pravděpodobně snaha „zaplnit“ pro Kovařovice „prázdné“ znějící místa, v nichž některé z taktů sám dokonponoval nebo převzal melodii z jiné nástrojové skupiny. Jeho počínání zřejmě souviselo se snahou dodat skladbě na plnosti co se výsledného zvuku týče, a také podtrhnout její slavnostnost, k čemuž byly právě žesťe – v souladu s poznatky v naukách o instrumentaci v 19. století – ideálním prostředkem.<sup>247</sup>

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> V dalších sezónách Kovařovic uváděl především díla svých současníků Smetanu, Dvořáka, Suka, Nováka, Foerster a Fibicha, ze zahraničních autorů hrál tvorbu Mahlera, Strausse, Rimského-Korsakova, Glucka a Webera. Symfonická díla klasicismu chybí. citováno z DEHNER, s. 42.

<sup>244</sup> Ibid.

<sup>245</sup> Podrobný seznam všech Kovařovicových zásahů do díla viz SMETANA, Bedřich. *Orchestrální skladby II.* (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany, ed. František Bartoš), Praha 1951. s. 196-214.

<sup>246</sup> Podobným způsobem si Kovařovic počínal v roce 1917 při tvorbě retuší k *Mé vlasti*. viz DEHNER, s. 44.

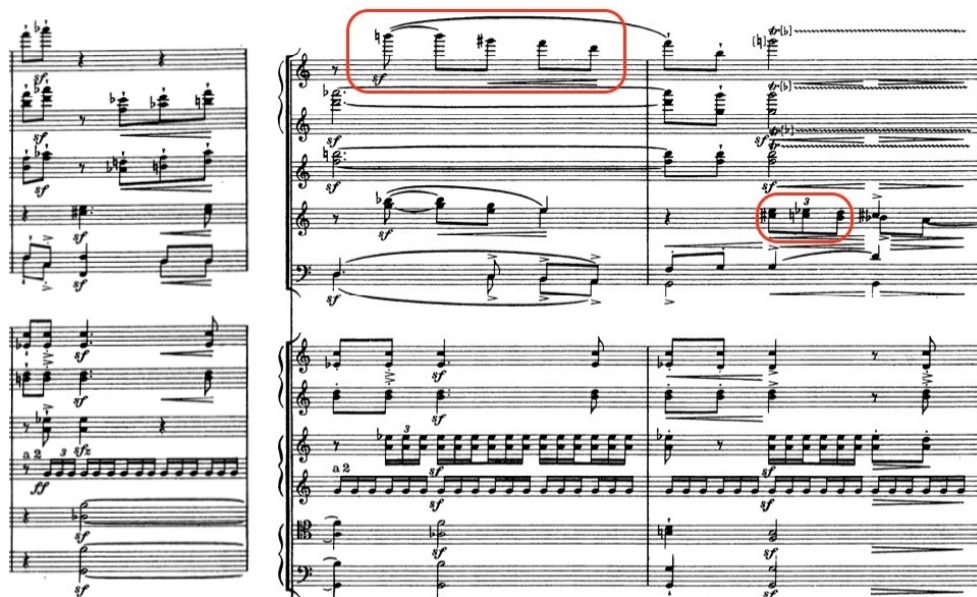
<sup>247</sup> Ibid., s. 44.

Tímto způsobem tak Kovařovic výrazně pozměnil například závěrečné takty *Introdukce*, kde nejprve vypsál v t. 12 rychlou stoupající figuru ve dřevěch a do partu 3. a 4. trubky v t. 12. a 13. umístil tremolo v půltónovém kroku *as-g*, aby následně v t. 14 dokonponoval sestupnou chromatickou figuru v partech klarinetů, lesních rohů a trubek (obr. 45).

The image shows a page of a musical score for 'Pražský karneval' (Prague Carnival) by Bedřich Smetana, measures 12-14. The score is for a full orchestra. Measures 12 and 13 show a rapid ascending figure in the woodwinds (Ob. I, II; Cl. I, II, B; Fag. I, II) and a tremolo in the brass (Trb. I, II, F; Trb. III, IV, C). Measure 14 features a descending chromatic figure in the woodwinds and brass, marked 'Solo' and 'mf'. The score is annotated with red circles and boxes highlighting specific passages.

Obrázek 45 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951- vydavatelské poznámky), Kovařovicovy retuše rozlišeny drobnějším notovým písmem, Dř a Ž, t. 12-14.

Tím Kovařovic doslova „vytáhl“ do popředí výrazný chromatický sestup, který Smetana v původní partituře pouze naznačí postupem v pikole, a poté na druhé době t. 14 v partu klarinetu (obr. 46). Paradoxně tak Kovařovic toto místo učinil značně disonantním, a díky zvýraznění žesťů v jeho verzi výše zmíněná sestupná chromatická figuru zvukově překrývá ostatní nástroje.



Obrázek 46 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Dř a Ž, s. 151-152, t. 12-14.

Výrazné zásahy do partu dechů poté učinil například také v gradaci před závěrečným *Finale*, v níž u jednotlivých nástrojů po vzoru fléten (obr. 47) a druhých houslí vypsál chromatické postupy v ostrém tečkovaném rytmu. (obr. 48)



Obrázek 47 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Dř a Ž, s. 176-177, t. 90-91.





Obrázek 48 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951- vydavatelské poznámky), Kovařovicovy retuše rozlišeny drobnějším notovým písmem, Dř a Ž, t. 90-91.

Podobně Kovařovic také upravil také gradaci v *Animato* v t. 97-99, v níž kromě dechů posílil také nástroje smyčcové. (obr. 49)

Obrázek 49 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951- vydavatelské poznámky), Kovařovicovy retuše rozlišeny drobnějším notovým písmem, Dř, Ž, Viol a Vle, t. 97-99.

Konkrétně v tomto místě však svými retušemi mírně narušil Smetanovu zajímavou práci s akcenty, které skladatel v pikole ponechal na první těžkou dobu, zatímco v hoboji a žesťových nástrojích – včetně trombonů – na dobu lehkou, a zajímavě tak oživil jinak jednolitý hudební proud. (obr. 50)

The image displays a page from a critical edition of Bedřich Smetan's 'Pražský karneval' (Prague Carnival). The score is for a full orchestra. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and the string section (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) are shown. Red boxes highlight specific passages in the woodwind and string parts, likely indicating areas of retouching or editing. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The woodwind parts are in the upper staves, and the string parts are in the lower staves. The red boxes are placed around the first and second measures of the woodwind and string parts, highlighting the first and second beats of the measures.

Obrázek 50 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), Dř, Ž a Sm, s. 179, t. 97-99.

*Pražský karneval* v Kovařovicově podání zazněl v Rudolfinu 9. dubna 1907 na koncertě Pensijního spolku členů souboru a orchestru Národního divadla v Praze. Časopis *Dalibor* na událost upozornil s předstihem na konci března<sup>248</sup> a následně ještě 6. dubna s poznámkou, že skladba zazní po 23 letech a zejména pražské publikum by si její provedení nemělo nechat

<sup>248</sup> (bez šifry), Různé zprávy. *Dalibor*, roč., 29, č. 27, s. 218. (23.3. 1907).

ujít.<sup>249</sup> Obnovená premiéra *Pražského karnevalu* se tak stala velkou událostí. Zásluhou Kovařovicova pečlivého nastudování vzbudilo dílo doslova nadšení a vysloužilo si dlouhé ovace, jimiž si obecnstvo vynutilo okamžité opakování skladby. Theurer, který byl přesvědčený, že Kovařovic dirigoval z jeho partitury<sup>250</sup> v recenzi pro časopis *Dalibor* vyzdvihl sytost a barevnost orchestru a připomněl premiéru kompozice z roku 1884, v němž „*bicí nástroje spolu se žesťovými přikryly tehdy vše ostatní [...] a scházelo i jinak umělecké akcentování všech frází a motivů, jež náležitě vyzvednouti se podařilo Kovařovicovi tak znamenitě.*“<sup>251</sup> Zároveň v textu zmiňuje, že i kdyby se před tříadvaceti lety dostalo skladbě stejné péče, neměla by šanci na úspěch, protože co do zvuku a harmonických kombinací předběhla svou dobu a tehdejší publikum jí tudíž nemohlo rozumět: „*Na takový zvuk a kombinace, které slyšíme z „Karnevalu“, nebylo tehdejší obecnstvo uvyklo a připraveno. Teprve po mnohých letech zazněly podobné kombinace z orchestru modernistů. Dnes, kdy obecnstvo vyspělo pro Rich. Strausse, dovede také plně oceniti Smetanův „Karneval“ [...].*“<sup>252</sup> Také v textu vyzval k vydání klavírního výtahu, který by umožnil „*prostudovat nanejvýš cenné a zajímavé detaily komposiční.*“<sup>253</sup> Podobně nadšeným způsobem provedení posuzoval i Nejedlý, pro nějž se *Pražský karneval* stal Smetanovým nejrozpustilejším a nejdovádějším dílem.<sup>254</sup> Dílem, ve kterém skladatel vytvořil nový orchestrální styl obsahující „*smělosti harmonické od dob jeho mládí, který potom v Německu vykvetl v dnešní nejmodernější umění.*“<sup>255</sup>

Úspěch skladby vedl k jejímu zařazení na program koncertu pořádaného u příležitosti padesátých narozenin houslového virtuosa Františka Ondříčka pořádaného 28. 4. v Národním divadle, kdy kompozice opět vzbudila velké nadšení a byla ještě toho večera znovu opakována. *Pražský karneval* tak během jednoho měsíce zazněl na dvou koncertech celkem čtyřikrát<sup>256</sup> a Karel Kovařovic byl Zdeňkem Nejedlým oslavován jako ten, díky němuž „*vstal „Karneval“ z mrtvých.*“<sup>257</sup>

Na rozdíl od Theurera a Nejedlého se ostatní hudební kritika k obnovené premiéře díla stavěla spíše vlažně. Oficiální list orgánu hudebního odboru Umělecké besedy *Smetana*.

<sup>249</sup> (bez šifry), Různé zprávy. *Dalibor*, roč., 29, č. 29, s. 233. (6.4. 1907). Ve zprávě se dále uvádí, že se koncert bude konat v sále Žofina, což je pravděpodobně omyl, protože se podle vzpomínek Josefa Theurera skutečně pořádal v Rudolfinu. viz THEURER, *Črta vzpomínková*, s. 3.

<sup>250</sup> THEURER, *Z mých Smetanian*, s. 7.

<sup>251</sup> THEURER, Josef, Smetanův „Pražský karneval“. *Dalibor*, roč. 29., č. 30, s. 238. (13.4. 1907).

<sup>252</sup> Ibid., str. 237.

<sup>253</sup> Ibid., s. 238.

<sup>254</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Hudba. *Zvon*, roč. 7, č. 30., s. 478. (12.4. 1907).

<sup>255</sup> Ibid.

<sup>256</sup> *Dalibor*, roč. 29., č. 37., s. 292. (18.5. 1907).

<sup>257</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Hudba. *Zvon*, roč. 7, č. 30., s. 478. (12.4. 1907).

*Hudební revue* věnoval události pouhé tři řádky, v nichž přislíbil, že se ke koncertu ještě vyjádří obsírněji<sup>258</sup>, což se však nestalo. Antonín Šilhan v časopisu *Přehled* uznal, že *Pražský karneval* je sice více než pouhým fragmentem, ale slyšíme v něm „vedle ryze smetanovsky svěžích a vřelých i motivy, na nichž patrně, jak tvůrčí síle mistrově přece jen ochabovala křídla.“<sup>259</sup> Nejedlého tento z jeho pohledu nedostatečný zájem o dílo popudil a komentoval jej jak v deníku *Den*<sup>260</sup>, tak ve zprávě pro *Pražskou lidovou revue*, ve které *Pražský karneval* označil za dílo „tak vysoké a vzácné, že patří k nejlepšimu, co naše hudba vůbec má“ a poprvé zde otevřeně zaútočil na tu část kritiky, jež se k dílu stavěla s rezervou: „Objevila se tu pověstná pohodlnost těch, kteří nechtí se namáhati novými myšlenkami. Opakuje se však též stará historie, jak se Smetanovi po celou dobu jeho tvorby křivdilo. Smetana šel pokaždé dále, každé jeho dílo bylo něčím novým, proto „odborné“ naše kruhy sotva stačili spěti za ním. „Dalibor“ propadl že nebyl jako „Prodaná nevěsta“. I nyní hlavní výtka „Karnevalu“ činěná jest, že není skladba taková, jako dřívější Smetanova. A přece to jest nejlepší důkaz Smetanovy síly při kompozici „Karnevalu“, že dovedl i zde jíti novou cestou, dále za hranice toho, kam dřív došel.“<sup>261</sup> Tento jeho výpad spolu s přesvědčením, že *Pražský karneval* je Smetanovým vrcholným dílem, lze s přihlédnutím k následujícím událostem označit za jakýsi předstupeň a prvopočátek neobvykle rozsáhlých sporů o originální znění díla, k nimž zavedlo příčinu vydání jeho čtyřručního klavírního výtahu.

### 3.4 Čtyřruční klavírní výtah Romana Veselého a spory o Kovařovicovy retuše

Dne 11. června roku 1907 obdržel Josef Theurer dopis od výboru hudebního odboru Umělecké besedy, v němž mu bylo sděleno, že se na základě schválení žádosti od zástupce Smetanovy rodiny – lesmistra Schwarze - chystá vydat čtyřruční klavírní výtah *Pražského karnevalu* a žádá proto Theurera o zapůjčení čtyřruční úpravy kompozice.<sup>262</sup> V dopise dále stálo: „K tomu dovoluji si ještě připomenouti, že p. Kovařovic, chef opery N. D., dá nám nahlédnouti, eventuálně použití retuší, jež v „Karnevalu“ uznal za nutné učiniti. Prosím za laskavé sdělení, jak ráčíte snad o eventuelních změnách neb doplňcích ve svém zpracování

<sup>258</sup> MELICHAR, A. Koncerty. *Smetana. Hudební revue*, roč. 2, č. 9., s. 123. (1.5. 1907). citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 32.

<sup>259</sup> ŠILHAN, A. Smetanův *Pražský karneval*. *Přehled*, roč. 5, č. 32, s. 588. (3.5. 1907). citováno z: Ibid.

<sup>260</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Koncert. *Den*, roč. 1, č. 30, s. 123-124. (1.5. 1907). citováno z: Ibid.

<sup>261</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Hudba. *Pražská lidová revue*, roč. 3, č. 5, s. 123. (květen 1907).

<sup>262</sup> THEURER, K otázce „úpravy“ Smetanova „*Pražského karnevalu*“. *Dalibor*, roč. 31., č. 7-8., s. 53-59. (28.11. 1908). dále jen THEURER, K otázce úpravy“ Smetanova „*Pražského karnevalu*“.

souditi, načež bychom mohli podrobné jednání zahájit.“<sup>263</sup> Theurer, který nejprve požádal o svolení k zaslání své verze Josefa Schwarze, poprosil o možnost nahlédnout do Kovařovicovy partitury obsahující zmíněné retuše, čemuž nebylo vyhověno a Hudební beseda pouze v dopise z 29. července<sup>264</sup> a 28. srpna<sup>265</sup> urgovala zaslání Theurerova výtahu. Ten žádosti vyhověl, avšak vyslovil názor, že klavírní výtah má především „podati obraz díla Smetanova a nemá dbáti nijakých retuší.“<sup>266</sup> Na tuto Theurerovu poznámku Umělecká beseda nijak nereagovala a po získání jeho klavírního výtahu se na téměř půl roku odmlčela.

Až v únoru roku 1908 bylo v tisku uveřejněno prohlášení o nové edici klavírního výtahu *Pražského karnevalu* vypracovaného Romanem Veselým<sup>267</sup>, což překvapilo Theurera, který žil v domněnku, že Umělecká beseda použije jeho klavírní výtah.<sup>268</sup> Umělecká beseda mu své počínání vysvětlila až v dopise zaslaném počátkem března, v němž mu oznámila, že jeho úpravy nebude třeba, protože došlo k vypracování zcela nového výtahu, vycházejícího z Kovařovicovy verze: „Uvažovali jsme podrobně o otázce, má-li se klavírnímu výtahu položit za základ původní podoba „Karnevalu“ či zpracování Kovařovicovo. Teprv prostudování partitury Kovařovicovy přineslo nám na otázku tu odpověď. Byli bychom velmi rádi vyhověli Vašemu přání a dali Vám partituru Kovařovicovu k nahlédnutí. Bohužel nebylo to možno. Pokud byla v divadle, nebyla nám vůbec k dispozici, až teprve když Kovařovic ji zapůjčil „Filharmonickému družstvu“ k opsání, podařilo se nám ji získati na několik málo dní, mezi nimiž několikrát jsme ji musili Filharmonii kvůli zkouškám vrátit, takže odeslati ji z Prahy absolutně nebylo možno. Abychom si mohli utvořit obraz o tom, jak oprava Kovařovicova bude působiti v klavírním výtahu, použili jsme oněch několika dní, v nichž jsme partiturou mohli disponovati, k tomu, že jsme dali dle úpravy té vypracovati 4ruční výtah panem Romanem Veselým [...] Jeho výtah „Karnevalu“ podávající úplný obraz partitury Kovařovicovy, ukázal, že instrumentační změny jsou podstatný reflex i v klavírním výtahu. Ježto „Karneval“ hraje se nyní a bude i budoucně patrně hrát v této úpravě Kovařovicově, bylo nám jasno, že vydati klavírní výtah původní podoby díla znamená utvořit propast mezi dílem, jež k domácímu studiu mají hudební kruhy po ruce, a mezi dílem na koncertním podiu slyšeným.“<sup>269</sup> Zároveň byl k dopisu připojen dotaz, zda by k výtahu mohl být přidán Theurerův programový výklad s jeho

---

<sup>263</sup> Ibid.

<sup>264</sup> THEURER, K otázce úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“, s. 53.

<sup>265</sup> Dopis Antonína Benjamina Svojsíka Josefu Theurerovi z 28.8. 1907 zčásti citován v: ZACHAŘOVÁ, s. 36.

<sup>266</sup> THEURER, K otázce úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“, s. 53.

<sup>267</sup> Roman Veselý (1879-1933), český klavírista, pedagog a autor celé řady klavírních výtahů operních i orchestrálních děl (Dvořákova opera *Jakobín*, Sukův *Asrael* ad.).

<sup>268</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 38.

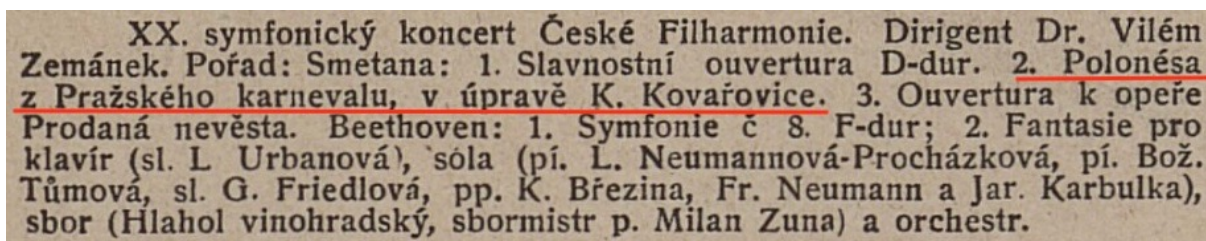
<sup>269</sup> THEURER, K otázce úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“, s. 53.



podpisem, aby se nikdy nezapomnělo na jeho zásluhy o vzkříšení díla.<sup>270</sup> S uvedením programu Theurer souhlasil, s připojením svého jména však nikoliv, aby to dle jeho slov nevypadalo, že dává svolení k vydání Smetanovy skladby s retušemi.<sup>271</sup> Své stanovisko nezměnil ani po opětovné žádosti Umělecké besedy.

Pochopitelné zmatení z nastalé situace Josef Theurer vylíčil v dopise Zdeňku Nejedlému ze 13. března, v němž si stěžoval na neseriózní jednání Umělecké besedy, o jejímž rozhodnutí o nevydání jeho klavírního výtahu se dozvěděl až novin, a také na pro něj nepochopitelné vydání Smetanova díla v jakékoliv úpravě: „*Co je s tou „úpravou“? Když před rokem byl Karneval Kovařovicem dáván, nemohl jsem nijak, ač znám každý takt, ba každou notu, konstatovati sluchem nějaké změny. Kovařovic sám mluvil tehdy jenom o „retuších“, takže jsem měl za to, že snad tu a tam nějakou maličkost změnil v instrumentaci. Z umělecké besedy mi ale teď píšou, že „úprava“ jeví reflexi i na klavírní výtah, píší o „propasti“, ale pro pána boha, co teď tedy vlastně hraji? Je to ještě Smetana, aneb je to Kovařovicova transkripce Smetany?*“<sup>272</sup>

Mezitím *Pražský karneval* – jak ostatně vyplývá z výše uvedeného dopisu Umělecké besedy, v němž je zmíněno, že si Kovařovicovu úpravu vypůjčilo k opisu Filharmonické družstvo – do svého repertoáru převzala Česká filharmonie, která jej poprvé uvedla 1. března téhož roku na svém jubilejním dvacátém symfonickém koncertě v Plodinové burze<sup>273</sup> jako „*úpravu Karla Kovařovice*“<sup>274</sup> (obr. 51).



Obrázek 51 Zpráva o koncertu České filharmonie, *Dalibor*, roč. 30, č. 25, s. 194. (14.3. 1908)

Na to ihned reagoval Zdeněk Nejedlý, který – aniž by v tu chvíli věděl o podivném jednání umělecké besedy ohledně klavírního výtahu – zaslal 12. března dopis Josefu Theurerovi se žádostí o zapůjčení jeho opisu Smetanovy originální partitury, jíž by provedl<sup>275</sup> Ludvík

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Dopis Josefa Theurera Zdeňku Nejedlému ze 13.3. 1908, citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 43-44.

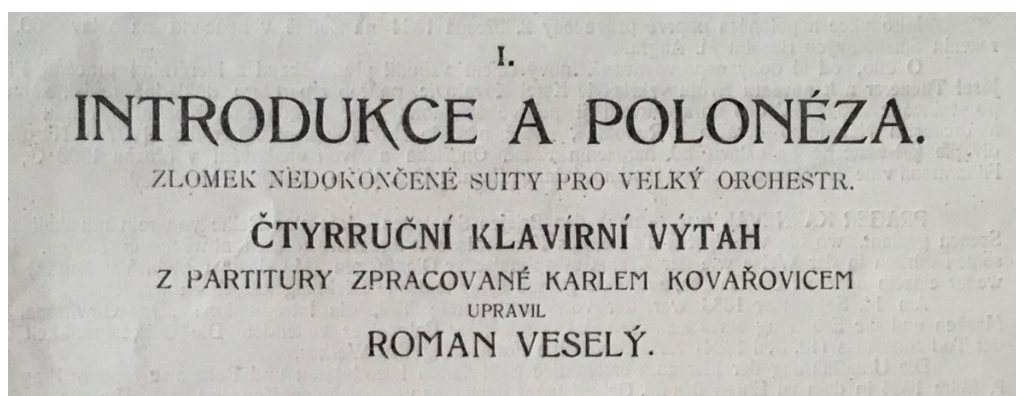
<sup>273</sup> Plodinová burza je novorenesanční palác z roku 1894 nacházející se na Novém městě (Senovážná ulice). Dnes budova patří České národní bance.

<sup>274</sup> (bez šifry), *Koncerty. Dalibor*, roč. 30, č. 25, s. 194. (14.3. 1908).

<sup>275</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 47.

Vítězslav Čelanský<sup>276</sup>: „Poslední provedení Pražského karnevalu ukázalo, že celá otázka opravdu není ještě vyřízena a komplikuje se „úpravou“ Kovařovicovou. Nejjednodušším rozřešením bude nové, dobré provedení bez „úpravy“ Kovařovicovy. Získal jsem pro to Čelanského, který chce Pražský karneval provést, a sice spolu s Mou vlastní, takže by to bylo první provedení, kde by Karneval byl na programu jako rovnocenné dílo Smetanova a nejen jako kuriózum.“<sup>277</sup>

K tomuto provedení však nedošlo<sup>278</sup> a na začátku května byl vydán čtyřruční klavírní výtah Romana Veselého s podtitulem „z partitury zpracované Karlem Kovařovicem“ (obr. 52). Ve stručném popisu díla uvnitř výtahu je uvedeno, že „o dílo [...] nový zájem vzbudil přednáškami a literárními pracemi Josef Theurer a k novému životu vzkřísil jej Karel Kovařovic, podrobiv partituru důkladné revizi, zejména po stránce zvukové.“<sup>279</sup> Otakar Nebuška<sup>280</sup> následně zmíněnou Kovařovicovu „revizi“ vyzdvihl také ve zprávě o vydání výtahu pro *Hudební revue*, kde je zmíněno, že „klavírní výtah sám založen jest na partituře upravené Karlem Kovařovicem a všechnu její skvělost zvuku přenáší do klavíru.“<sup>281</sup>



Obrázek 52 Titulní strana čtyřručního klavírního výtahu *Pražského karnevalu* od Romana Veselého, Umělecká beseda (1908).

<sup>276</sup> Ludvík Vítězslav Čelanský (1870-1931), skladatel a dirigent. Po studiích skladby, herectví a zpěvu se stal v roce 1895 prvním kapelníkem Městského divadla v Plzni, odkud odešel k opeře v Záhřebu (1898-1899) a poté přijal nabídku stát se třetím kapelníkem a sborníkem Národního divadla (1899-1900). Po neshodách v divadle odešel do Lvova (1900-1901), odkud se po stávce orchestru ND vrátil a z zformoval z jeho bývalých členů Českou filharmonii, jejíž vedení však po jedné sezóně postoupil Oskaru Nedbalovi. V následujících letech střídavě pobýval v zahraničí, v sezóně 1918-1919 se krátce vrátil na post šéfdirigenta České filharmonie, na němž ho záhy vystřídal Václav Talich.

<sup>277</sup> Dopis Zdeňka Nejedlého Josefu Theurerovi ze 12.3. 1908. citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 47.

<sup>278</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 49.

<sup>279</sup> SMETANA, Bedřich. *Pražský karneval*. Čtyřruční klavírní výtah z partitury zpracované Karlem Kovařovicem upravil Roman Veselý. Praha: 1908 (úvodní strana).

<sup>280</sup> Otakar Nebuška (1875-1952), skladatel, kritik, editor, organizátor kulturních událostí, funkcionář Umělecké besedy, ministerský úředník, právník. Publikoval v Radikálních listech, Samostatnosti, Národních listech, Daliboru a Hudební revue. Od roku 1900 intenzivně působil v Umělecké besedě, kde se od roku 1907 věnoval nově vzniklému nakladatelství. Byl blízkým přítelem Leoše Janáčka.

<sup>281</sup> NEBUŠKA, Otakar. Pražský karneval. *Hudební revue*, r. 1, č. 4, s. 208. (duben 1908). citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 50.

První negativní reakce na klavírní výtah přišla až o několik měsíců později prostřednictvím deníku *Den*<sup>282</sup>, v němž Zdeněk Nejedlý vydání jednoznačně odsoudil jako „značně nekritické“, které lze jako Smetanova díla „užívat jen s jistou opatrností.“<sup>283</sup> Dle jeho názoru bylo vypracování výtahu podle Kovařovicovy úpravy naprosto neomluvitelné: „Provede-li dirigent při provádění díla nějaké změny, není to sice správné, avšak jest to jeho osobní záležitostí, neboť může přijít druhý dirigent a provést dílo bez těchto změn. [...] Vychází-li však skladba tiskem, klade požadavek kritičnosti na vydání zcela jiné požadavky. Vydání jest jen tehdy kritické a tudíž správné, odpovídá-li naprosto originálu. [...] Rozhodovati o tom, či pojetí jest správné, nenáleží vydavateli, neboť jemu má být normou jedině skladatel. Proto je označování „Karnevalu“ jmény „Smetana-Kovařovic“ nepěkný humbug, jež by si měl p. Kovařovic zakázat [...] v jakém poměru jest v tomto díle „skladatelská“ práce Kovařovicova k Smetanově práci? Přece jako nulla k nekonečné veličině [...].“<sup>284</sup> Nejedlý dále poukázal na skutečnost, že „už před tím existoval kritický klavírní výtah, zpracovaný prof. Theurerem, jenž měl být Uměl. Besedě k dispozici“<sup>285</sup>, a v neposlední řadě se podívoval také nad tím, proč uvedený programní výklad kompozice není opatřen Theurerovým podpisem, ačkoliv je zcela jistě jeho autorem on.<sup>286</sup>

Umělecká beseda zastoupená svým jednatelem Antonínem Benjaminem Svojsíkem a předsedou Hanušem Trnečkem Nejedlému odpověděla prostřednictvím krátké zprávy v *Národních listech*<sup>287</sup>, na niž Nejedlý ve stejném listu zareagoval a mezi oběma stranami se rozvinula krátká polemika.<sup>288</sup> Víceméně bezpředmětné dohady o jednotlivé výroky mezi Uměleckou besedou a Nejedlým přerušil Josef Theurer rozsáhlým článkem *K otázce „úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“* otištěném v časopise *Dalibor*<sup>289</sup>, v němž velmi podrobně vyličil postup Umělecké besedy ve věci klavírního výtahu a ocitoval téměř celý dopis zaslaný Uměleckou besedou obsahující výroky o „propasti“ mezi Smetanovým originálem a Kovařovicovou úpravou, stejně jako přiznání, že na vypracování klavírního výtahu měla

<sup>282</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Feuilleton. Z hudební literatury. *Den: lidový list svobodomyšlný*, roč. 2., č. 283, s. 1-2. (13.10. 1908).

<sup>283</sup> Ibid., s. 1.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Ibid.

<sup>286</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Feuilleton. Z hudební literatury. *Den: lidový list svobodomyšlný*, roč. 2., č. 283, s. 2. (13.10. 1908).

<sup>287</sup> SVOJSÍK, Antonín Benjamin a TRNEČEK, Hanuš. Zasláno. *Národní listy*, roč. 48, č. 291, s. 6. (22.10. 1908)

<sup>288</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Zasláno. *Národní listy*, roč. 48, č. 294, s. 6. (25.10. 1908), SVOJSÍK, Antonín Benjamin a TRNEČEK, Hanuš. Zasláno. *Národní listy*, roč. 48, č. 301, s. 6. (1.11. 1908), NEJEDLÝ, Zdeněk. Zasláno. *Národní listy*, roč. 48, č. 310, s. 6. (10.11. 1908). citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 52-55.

<sup>289</sup> THEURER, K otázce „úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“. *Dalibor*, roč. 31., č. 7-8., s. 53-59. (28.11. 1908). dále jen THEURER, K otázce „úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“.

Umělecká beseda pouze několik málo dní, protože Kovařovicova partitura byla zapůjčena České filharmonii.<sup>290</sup> Theurer zde také vysvětlil důvody, které jej vedly k nesouhlasu s uvedením jeho jména u poznámek k programu a vypracoval velmi podrobný seznam odchylek svého opisu *Pražského karnevalu* vzhledem ke čtyřručnímu klavírnímu výtahu Romana Veselého<sup>291</sup>, z něhož jasně vyplývalo, že Kovařovicovy zásahy do partitury nebyly nijak zásadní nebo alespoň ne do té míry, jak tvrdila Umělecká beseda. V samotném závěru pak vyzval Karla Kovařovice k tomu, aby sám obhájil retuše provedené ve Smetanově kompozici a umožnil tak srovnání své „úpravy“ s originálem díla<sup>292</sup>.

Na tuto Theurerovu výzvu stejně jako na celý jeho článek však žádná oficiální odpověď nepřišla. Nejedlý se proto rozhodl oslovit v soukromém dopise přímo Kovařovice a poprosit jej o jeho partituru.<sup>293</sup> Kovařovicova odpověď byla zdvořilá: „*Velevážený pane doktore! Lituji velice, že nemohu Vašemu přání vyhověti. Hudební odbor Umělecké besedy má partituru Pražského karnevalu vypůjčenu. Jakmile mi bude vrácena, ihned Vám ji zašlu. [...] Změny, které jsem z vážných důvodů v partituře Smetanově učiniti musel, jsou instrumentační retuše některých míst. Snad v době blízké mi dovolí má divadelní činnost o těchto změnách instrumentačních se vysloviti a je odůvodniti.*“<sup>294</sup> Svůj příslib však Kovařovic v následujících měsících nesplnil a Nejedlý i Theurer se k jeho partituře nakonec dostali až v roce 1911 v období druhé vlny polemik.<sup>295</sup>

Jak uvádí Stanislava Zachařová ve své obsáhlé studii *K osudům rukopisů posledních děl Smetanových. Spory o Pražský karneval a Modlitbu 1907-1911* vydané v roce 1980 ve *Vlastivědném sborníku Podbrdská*, která je zároveň jediným rozsáhlejším textem věnujícím se této problematice<sup>296</sup>, důvody zvláštního počínání Umělecké besedy - především snahy o prosazení Kovařovicových retuší - nebyly ani tak povahy umělecké jako spíše osobní. Podle Zachařové za nimi stály nakladatelské zájmy Umělecké besedy i Karla Kovařovice, který svými „úpravami“ usiloval o autorský podíl na díle.<sup>297</sup> Zveličování Kovařovicových zásluh na úspěchu kompozice bylo zcela záměrné a jeho cílem bylo zajistit Kovařovicovi statut „spoluautora“, který by jak jemu, tak Umělecké besedě umožnil kromě pobírání tantiém také

---

<sup>290</sup> Toto tvrzení se v následných polemikách v roce 1911 ukázalo jako lživé, což Umělecká beseda sama přiznala v článku pro *Hudební revue* ze 4. dubna 1911. více viz: ZACHAŘOVÁ, s. 42.

<sup>291</sup> THEURER, K otázce „úpravy“ Smetanova „Pražského karnevalu“, s. 54-58.

<sup>292</sup> Ibid., s. 59.

<sup>293</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 59.

<sup>294</sup> Dopis Karla Kovařovice Zdeňku Nejedlému z 11.12. 1908. citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 60.

<sup>295</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 60.

<sup>296</sup> Okrajově se problematiky těchto polemik dotýká také Zdeňka Pilková ve své studii věnované časopisu *Hudební revue*, viz PILKOVÁ, Zdeňka. *Hudební revue*. in: *Hudební věda*, 1968, roč. 5, č. 3, s. 414-434.

<sup>297</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 39.

příležitost uplatňovat provozovací práva na *Pražský karneval*.<sup>298</sup> Tento ediční podnik, jak jej nazývá Zachařová<sup>299</sup>, však nebylo tak jednoduché uskutečnit. V případě klavírního výtahu se totiž Umělecká beseda nemohla vyhnout již hotovému výtahu Josefa Theurera, o němž se díky jeho přednáškové činnosti všeobecně vědělo. Nejprve tak zkusila Theurera pro vydání na základě Kovařovicovy partitury získat, po jeho nesouhlasném odmítnutí situaci řešila nepravdivými tvrzeními, „že Smetanovo dílo je bez Kovařovicových retuší bezvýznamným torzem“<sup>300</sup>, které si však nemohl nikdo ověřit, protože Kovařovic ani Umělecká beseda nechtěli zveřejnit skutečnou podobu instrumentačních zásahů do díla. Jakkoliv jsou zmíněná tvrzení Zachařové zajímavá, jsou zároveň velmi problematická, protože k nim chybí jakékoliv důkazy, což přiznává i sama autorka<sup>301</sup>. Její závěry tak vycházejí pouze z jí prezentovaných a interpretovaných materiálů, na jejichž podkladě dochází k tak závažným soudům, jako že „dohoda Umělecké besedy s Kovařovicem vydat *Pražský karneval* v „Kovařovicově úpravě“ byla základní podmínkou pro vydání díla v *Hudební matici*.“<sup>302</sup>

Ponechme teď však stranou hledání skutečných důvodů jednání jednotlivých aktérů výše zmíněných sporů a podívejme se, jakým způsobem se dotkly kompozice samotné. *Pražský karneval*, o němž Theurer na základě výsledků vlastního podrobného bádání prohlašoval, že je dílem uvědomělým a zcela životaschopným, se totiž pod tíhou argumentů ze stran Umělecké besedy v očích veřejnosti opět dostával do pozice pouhého torza<sup>303</sup>, které ve své originální podobě – tedy bez Kovařovicových zásahů – nemohlo obstát, což jasně ukazuje například článek Jana Bolešky *Smetanismus – Kovařovice a Nejedlého*<sup>304</sup> z listopadu roku 1910. Boleška, který v něm reagoval na Nejedlého text v nově vzniklém časopisu *Smetana*<sup>305</sup> týkající se Kovařovicových *Psohlavců*, zde připomněl Nejedlého výstup proti Kovařovicovým retuším a prezentoval názor na kompozici převládající mezi odpůrci tvrzení Theurera a Nejedlého<sup>306</sup>: „Jedinkráte Nejedlý za celé své veřejné činnosti označil cosi od Smetany jako slabé: fragment „Pražského karnevalu“, o němž z listinných dokladů správně dočetl se, že jeví trosky Smetanova genia. Po dlouhých letech Kovařovic fragment tento vzkřísil k životu a Nejedlý chytl se do pastí se svým uměle vybudovaným smetanismem. Kovařovic totiž toto nemožné o sobě torso „retušoval“, ba co více, docílil je v instrumentaci a harmonické struktuře, aby bylo vůbec

<sup>298</sup> Ibid., s. 41.

<sup>299</sup> Ibid., s. 34.

<sup>300</sup> Ibid., s. 35.

<sup>301</sup> Ibid., s. 34.

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> Ibid., s. 52.

<sup>304</sup> BOLEŠKA, Jan. *Smetanismus – Kovařovicův a Nejedlého*. *Dalibor*, roč. 33, č. 6, s. 45-46. (25.11. 1910).

<sup>305</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. *Psohlavci a jich Smetanismus*. *Smetana*, roč. 1, č. 1, s. 5-7. (4.11. 1910).

<sup>306</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 62-63.

*schopno veřejného provedení. A Nejedlý svedl honem někdejší neúspěch na zemřelého dirigenta premiéry, který těchto 126<sup>307</sup> taktů, pro Smetanu jinak bezvýznamných, hrál tak, jak Smetana napsal.*<sup>308</sup> Tento způsob hodnocení díla se navíc přenesl i do druhé fáze sporů o *Pražský karneval*, která se započala v prosinci 1910 a probíhala až do léta roku 1911.

Důvodem k ní byla reakce Otakara Zicha na článek Jana Löwenbacha v *Hudební revue*<sup>309</sup>, ve kterém Löwenbach vyzdvihoval zásluhy Umělecké besedy o českou hudbu, což Zich v časopisu *Smetana* označil za neupřímné<sup>310</sup> a způsob vydávání děl Hudební maticí popsal jako nekritický, který konkrétně Smetanovo dílo libovolně znetvořuje<sup>311</sup>. Ačkoliv zde vydání klavírního výtahu *Pražského karnevalu* Zich přímo nezminil, Umělecká beseda z jeho slov vytušila, nač naráží, a rozhodla se ve své odpovědi téma znovu otevřít<sup>312</sup>. Následovala vleklá diskuze, v níž proti sobě stály na jedné straně listy *Hudební revue* a na straně druhé časopisy *Dalibor* a *Smetana*, skrze jejichž stránky na sebe útočili Otakar Nebuška – k němuž se později přidal Otakar Šourek a Roman Veselý – a Josef Theurer spolu se Zdeňkem Nejedlým. Předmět těchto polemik byl přitom stále týž jako v roce 1908, a to klavírní výtah Romana Veselého vypracovaný na základě partitury Karla Kovařovice. Debata se však značně přiosťřila. Nebuška začal napadat Theurerovu i Nejedlého odbornost a polemika se proměnila v odsuzování jednotlivých výroků obou stran, přičemž Theurer s Nejedlým stále čekali na odpověď na svou otázku, a to, jakým způsobem vlastně Karel Kovařovic – který se k záležitosti nijak nevyjadřoval – „upravil“ Smetanovu partituru.

Ta přišla v podobě článku Rudolfa Zamrzly otištěného v *Daliboru* 10. března pod názvem *K otázce úpravy Smetanova „Pražského karnevalu“*<sup>313</sup>, který byl koncipován jako odpověď Josef u Theurerovi na jeho stejnojmenný příspěvek pro časopis *Dalibor* z 28. listopadu 1908. Zamrzla v něm označil tvrzení, že „*Karneval jest dílem úpadku ducha Smetanova*“<sup>314</sup> za kuriózní a uvedl podrobné srovnání originální partitury, Kovařovicovy verze a také způsobu, jakým se tato verze promítla do čtyřručního klavírního výtahu Romana Veselého. Jeho závěr zněl následovně: „*Jak je viděti z těchto příkladů, jsou v klavírním výtahu libovolné změny, z nichž mnohými porušuje se základní ráz skladby. Ani jediná z těchto podstatných změn nezakládá se na Kovařovicově partituře nebo na originálu. Jich jsoucnost je proto*

<sup>307</sup> Boleška zde uvádí chybný počet taktů, kterých je ve skutečnosti 124.

<sup>308</sup> BOLEŠKA, Jan. Smetanismus – Kovařovicův a Nejedlého. *Dalibor*, roč. 33, č. 6, s. 46.

<sup>309</sup> LÖWENBACH, Jan. Konec idylle! *Hudební revue*, roč. 3, č. 10, s. 519-522. (prosinec 1910).

<sup>310</sup> ZACHAŘOVÁ, s. 63.

<sup>311</sup> ZICH, Otakar. Pokračování v idylle. *Smetana*, roč. 1, č. 4-5, s. 60-21. (16.12. 1910).

<sup>312</sup> NEBUŠKA, Otakar. Krasobraní. *Hudební revue*, roč. 4, č. 1, s. 61-62. (leden 1911).

<sup>313</sup> ZAMRZLA, Rudolf. K otázce úpravy Smetanova „Pražského karnevalu“. *Dalibor*, roč. 33, č. 28, s. 195-199. (10.3. 1911).

<sup>314</sup> Ibid., s. 195.



nepochopitelnou, neboť výsledkem srovnání obou partitur s klavírním výtahem je poznání, že tento není úpravou partitury Kovařovicovy a že s ní naprosto nesouhlasí. Tu je nutno konstatovati i v zájmu Kovařovice, který Karneval svoji účelnou, originál nikde neporušující úpravou a výborným nastudováním vzkřísil trvale k životu. Bez jeho leželo by snad dílo dosud zapomenuto.“<sup>315</sup>

Zamrzlův text byl Theurerem i Nejedlým chápán jako oficiální Kovařovicova odpověď<sup>316</sup> a představoval pro ně potvrzení správnosti jejich přesvědčení a očištění Smetanovy kompozice od dříve vyslovených nepravd. Umělecká beseda jej naopak vnímala jako útok na klavírní výtah Romana Veselého, který se rozhodla hájit a ve svých dalších článcích pro *Hudební revue* kromě Theurera nově začala útočit také na Rudolfa Zamrzu.<sup>317</sup> Tyto pozdější polemiky se však zvláště v případě výměny názorů mezi Nebuškou a Zamrzlou stočily do zcela osobní roviny, a ačkoliv ze sporu o Smetanovo dílo vzešly, neměly s ním nadále nic společného.<sup>318</sup> Spor o *Pražský karneval* a Kovařovicovy retuše se tak definitivně uzavřel.

### 3.5 První pokusy o provedení originální verze díla

Po uvedení *Pražského karnevalu* Českou filharmonií v březnu roku 1908 se dílo znovu hrálo až v březnu roku 1910 a poté v lednu roku 1915<sup>319</sup>. V obou případech byla interpretem Česká filharmonie pod taktovkou Viléma Zemánka, a jelikož těleso disponovalo pouze opisem Kovařovicovy partitury, hrál se *Pražský karneval* s Kovařovicovými retušemi. Spolu s narůstající úctou ke Smetanovu dílu a formováním názorů na interpretační i vydavatelské zásahy s ním spojené se však brzy začaly objevovat snahy o uvedení originálního znění kompozice.“<sup>320</sup>

---

<sup>315</sup> Ibid., s. 199.

<sup>316</sup> Oba tuto myšlenku zmiňují ve svých článcích pro časopis Smetana. viz: NEJEDLÝ, Zdeněk. Smetanův Pražský karneval. *Smetana*, roč. 1, č. 11, s. 177. (17.3. 1911). a THEURER, Josef. Smetanův Pražský karneval. *Smetana*, roč. 1, č. 12-13, s. 204. (7.4. 1911). citováno z: ZACHAŘOVÁ, s. 95-96.

<sup>317</sup> Během těchto polemik *Hudební revue* přiznala existenci srovnávací partitury, v níž je na levé straně opsán Smetanův originál a na straně pravé pouze zásahy, které ve skladbě Kovařovic provedl. Tato partitura vznikla již v roce 1908 kvůli předem očekávaným negativním reakcím na Veselého klavírní výtah. I přes to však během polemik nebyla nijak použita. Dnes je uložena v Muzeu Bedřicha Smetany pod signaturou H 1439. viz: NEBUŠKA, Otakar, ŠOUREK, Otakar, VESELÝ, Roman. K otázce Smetanova Karnevalu. *Hudební revue*, roč. 4, č. 4, s. 194. (duben 1911).

<sup>318</sup> Podrobněji viz: ZACHAŘOVÁ, s. 112-118.

<sup>319</sup> Tato informace se vztahuje pouze na Prahu. Notový materiál ke kompozici vlastnilo také Národní divadlo, které ji podle záznamů znovu provedlo až v roce 1924. Záznamy se však soustřeďují pouze na provádění díla v budově Národního divadla a není tudíž vyloučeno, že se dílo v podání orchestru Národního divadla hrálo i v jiných městech. Archiv České filharmonie eviduje také mimopražská vystoupení, avšak na žádném z nich se *Pražský karneval* v uvedeném období neuváděl.

<sup>320</sup> BARTOŠ (1951), s. 16.

K přípravě provedení bez Kovařovicových retuší byl jako první na podzim roku 1917 vyzván Jaroslav Křička<sup>321</sup>. Ten se nejprve zdráhal a nechtělo se mu příliš provádět dílo, které bylo v minulosti předmětem tolika sporů.<sup>322</sup> Později však souhlasil a vypůjčil si jak Smetanovu rukopisnou partituru, tak opis Josefa Theurera, z nichž po důkladném studiu a srovnání obou vyhotovil vlastní partituru, která měla ve všech ohledech co nejvíce odpovídat originálu.<sup>323</sup> Hotovou práci následně předal k rozepsání, k němuž však nedošlo včas, a skladba se do zkoušek nestihla připravit. Na to Křička oznámil pořadatelům, že notový materiál schází a poprosil je o to, aby byla kompozice z programu plánovaného koncertu vypuštěna. Skladba tudíž nebyla provedena, což popudilo Ferdinanda Pujmana, – zainteresovaného v přípravách koncertu – který Křičku nařkl z toho, že rozepsání partitury zdržel záměrně, protože se bál „že by rozbolešnil Kovařovice, kdyby od jeho změn upustil“.<sup>324</sup> Proti tomu se Křička ostře ohradil ve zprávě časopisu *Hudební revue*<sup>325</sup>, z níž jasně vyplývá, že mezi ním a Pujmanem panovaly osobní spory.<sup>326</sup> Pujman ve své odpovědi<sup>327</sup> trval na svých předešlých výrociích, a kromě něj proti Křičkovi vystoupil také organizátor koncertu, Dámský komitét pro pořádání českých koncertů symfonických<sup>328</sup>.

Po této roztržce byl úkol provést *Pražský karneval* ve Smetanově originálním znění svěřen Ludvíku Vítězslavu Čelanskému, který kompozici – pouze očištěnou od zjevných písárských omylů<sup>329</sup> – uvedl 23. 10. 1918 ve Smetanově síni na prvním ze symfonických koncertů České filharmonie pořádaných dámským komitétem.<sup>330</sup> Skladba vzbudila velké ohlasy u obecnosti, které si ještě toho večera vynutilo její opakování. Tisk nešetřil pochvalami na adresu Čelanského a objevily se i kritické výtky ke dříve uváděné Kovařovicově verzi: „Čelanský ji hrál dvakrát v původní formě bez Kovařovicových retuší (jak byly nevkusné: houslová melodie, na příklad, sesílená violami, dvěma trubkami, čtyřmi rohy, dvěma klarineti a dvěma hobojemi), zdůrazňuje dechový sbor, zvláště žestě, na úkor smyčců, jimiž Smetana vždy

---

<sup>321</sup> Jaroslav Křička (1882-1969), skladatel, dirigent a pedagog. Po studiích na Pražské konzervatoři odešel do Berlína (1905-1906) a následně do Ruska (1906-1909). Po návratu do Prahy soukromě vyučoval, po smrti Karla Steckera převzal v roce 1911 jeho místo na Pražské konzervatoři, kde v letech 1942-1945 zastával místo rektora. Po roce 1945 žil střídavě v Praze a na Šumavě a věnoval se pouze kompoziční činnosti.

<sup>322</sup> KŘIČKA, Jaroslav. Súčtování. *Hudební revue*, roč. 11, č. 5, s. 219. (únor 1918).

<sup>323</sup> Ibid, s. 219-220.

<sup>324</sup> PUJMAN, Ferdinand. Pražský karneval. *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o životě*, roč. 1, č. 51, s. 6. (31.1.1918).

<sup>325</sup> KŘIČKA, Jaroslav. Súčtování. *Hudební revue*, roč. 11, č. 5, s. 220. (únor 1918).

<sup>326</sup> Ibid.

<sup>327</sup> PUJMAN, Ferdinand. Pražský karneval. *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o životě*, roč. 2, č. 1, s. 8. (28.2. 1918).

<sup>328</sup> Dámský komitét. Ku článku pana Jr. Křičky. *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o životě*, roč. 2, č. 1, s. 8. (28.2. 1918)

<sup>329</sup> BARTOŠ (1951), s. 16.

<sup>330</sup> Interní záznamy archivu České filharmonie.

nejraději mluvil. [...] Čelanský odhodlaně odhalil slavné torso; nebál se zdánlivých nesouzvuků a nesoudil genia. Dnes víme, že Kovařovic chybil, boje se o poslední vůdcovy okamžiky: byly jasnější, výsostnější a tvořivější, než nejbystřejší invence upravovatelů.“<sup>331</sup> Tento úspěch podnítil další dvě provedení kompozice, a to 10. 11. na koncertě ve prospěch České zemské komise pro ochranu dětí a péči o mládež<sup>332</sup> a 27. 12. na koncertě Smetanovy společnosti ve prospěch Sboru pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi<sup>333</sup>.

Zda Čelanský při přípravě provedení postupoval podobně jako Kříčka a pořídil si vlastní opis partitury, či zda dílo provedl na základě partitury již připravené Kříčkou není známo. Partitura a jí odpovídající provozovací materiál, z něhož se dílo v závěru roku 1918 hrálo, se ve své originální podobě podle všeho neodchovaly. V archivu České filharmonie se nachází pouze opis *Pražského karnevalu* s datem 22. 12. 1918 obsahující však řadu úprav modrou tužkou, které do něj byly později zaneseny (viz kapitola 3.7 *Pražský karneval* v úpravě Václava Talicha) a z nějž bylo dílo pravděpodobně uváděno poté, co Čelanského v roce 1919 na postu šéfdirigenta České filharmonie vystřídal Václav Talich. Ten dílo poprvé uvedl v závěru roku 1920, a to celkem třikrát.<sup>334</sup> Ve všech případech se přitom jednalo o verzi s Kovařovicovými retušemi, jak napovídá Bartošova poznámka, že „se později Česká filharmonie zase vrátila ke zvukově efektnější verzi Kovařovicově“<sup>335</sup>, a také údaj Milana Kuny v Talichově monografii z roku 2009.<sup>336</sup>

Dalším pramenem, který by s touto záležitostí mohl nějak souviset, je neúplná partitura *Pražského karnevalu* – zcela jasně bez Kovařovicových úprav – uložená v Muzeu Bedřicha Smetany pod signaturou S183/2. Tato partitura se dochovala pouze z části, přesněji od t. 38, a svým podrobným vypracováním obsahujícím řadu poznámek a připisů vzbuzuje dojem materiálu, z nějž se skladba dirigovala. Bohužel chybí jakékoliv datum, podpis či další údaje, které by nějak upřesnily její původ či účel, a je tudíž možné, že s výše zmíněnými událostmi nemá nic společného (obr. 53).

---

<sup>331</sup> TARABA, Bohuslav. Referáty a glosy. *Kmen: týdenní úvahy a poznámky o životě*, roč. 2, č. 36, s. 282. (31.10. 1918).

<sup>332</sup> PISKÁČEK, Adolf. Koncerty. *Venkov*, roč. 13, č. 265, s. 3 (14.11. 1918).

<sup>333</sup> (bez šifry). Divadlo a umění. *Národní listy*, roč. 58, č. 166, s. 6. (25. 12. 1918).

<sup>334</sup> 14.11., 8.12. a 26.12.

<sup>335</sup> BARTOŠ (1951), s. 16.

<sup>336</sup> KUNA, Milan. *Václav Talich 1883-1961. Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: 2009, s. 185. dále jen KUNA, Václav Talich.



Obrázek 53 Neúplná partitura *Pražského karnevalu* (NM-MBS S183/2), s. 20.

### 3.6 Jubilejní rok 1924 a kritická edice Otakara Zicha

Rok 1924 v sobě spojil dvě významná jubilea, a to sté výročí narození a současně čtyřicáté výročí úmrtí Bedřicha Smetany. Bohaté oslavy se staly hlavním tématem kulturního dění v celé zemi a pořádaly se napříč všemi uměleckými obory, majíc podobu „*reprezentativního projevu vděčnosti národa vůči svému velikánu*.“<sup>337</sup> Odpovědnost za organizaci všech oficiálních kulturních akcí nesl *Sbor pro postavení Smetanova pomníku*, a o jednotlivých událostech referoval prakticky celý dobový tisk, v jehož pomyslném čele stál časopis *Smetana* úzce svázaný s hlavním organizátorem oslav.<sup>338</sup>

Největší pozornost se soustředila na Národní divadlo v Praze a jím uváděný smetanovský operní cyklus, který byl proveden mezi 23. dubnem a 12. květnem.<sup>339</sup> Vedle toho Národní

<sup>337</sup> MATULOVÁ, Jitka. Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feurstein – Vlastislav Hofman – František Kysela, in: *Opuscula historiae atrium*, Brno: Masarykova univerzita, 2007, roč. 51, F., s. 175. dále jen MATULOVÁ.

<sup>338</sup> MATULOVÁ, s. 175.

<sup>339</sup> Ibid.

divadlo připravilo také dva koncerty<sup>340</sup>, z nichž jeden byl cele věnován posledním Smetanovým dílům a 11. května 1924 tak orchestr Národního divadla pod taktovkou Otakara Ostrčila uvedl také *Pražský karneval*. Ten se objevil i na programu České filharmonie, která se do oslav zapojila jak vlastními koncerty, tak i spoluúčinkováním na koncertech jiných pořadatelů.<sup>341</sup> Její Smetanovský cyklus byl zahájen 13. ledna *Mou vlastí*<sup>342</sup>, *Pražský karneval* pak zazněl na abonentním koncertě 3. února ve Smetanově síni, 5. dubna ve Dvoraně Měšťanské besedy v Plzni a 3. května v Lidovém domě v Moravské Ostravě.<sup>343</sup>

Svou roli v tak četném uvádění kompozice v poměrně krátkém čase hrála pravděpodobně skutečnost, že byl *Pražský karneval* vybrán jako úvodní skladba zahajovacího koncertu Mezinárodního hudebního festivalu pořádaného Mezinárodní společností pro soudobou hudbu ve dnech 31. 5. – 2. 6. 1924 v Praze. O této pro českou hudbu zcela mimořádné události bylo rozhodnuto o rok dříve během konání prvního ročníku festivalu v rakouském Salcburku<sup>344</sup>, z něž byla z organizačních důvodů zcela vypuštěna orchestrální část festivalu.<sup>345</sup> Ze strany delegátů Československa byl dán podnět k tomu, aby se tato orchestrální část festivalu konala příští rok v Praze, čemuž bylo vyhověno, stejně jako návrhu, aby se festival spojil s oslavami stého narození Bedřicha Smetany.<sup>346</sup>

Iniciátorem uvedení *Pražského karnevalu* na festivalu byl pravděpodobně Václav Talich, který skladbu zařadil na program proto, „*aby světu dokázal, k jakému modernímu pojetí se český skladatel svým posledním dílem dopracoval.*“<sup>347</sup> Právě *Pražský karneval* byl totiž tou ze Smetanových kompozic, o níž se díky Theurerovým a Nejedlého výrokům z předchozích let smýšlelo jako o díle předznamenávajícím další, moderní vývoj české hudby, což byl také způsob, jakým bylo dílo prezentováno v oficiálních propagačních materiálech festivalu. Mezi ty patřil také sborník sestavený redakcí Karla Boleslava Jiráka, který kromě informací o skladatelích a jejich dílech na festivalu hraných obsahoval také několik statí věnovaných Bedřichu Smetanovi a jeho pozdním dílům. Jejich autor Zdeněk Nejedlý se v nich nejen domácím, ale především zahraničním hostům festivalu snažil nastínit charakter a odlišnost Smetanových posledních kompozic od jeho předchozí tvorby. Smetanu při tom přirovnal k

---

<sup>340</sup> SUCHÁNKOVÁ, Růžena. Drobné zprávy. *Dalibor*, roč. 40, č. 2-3, s. 25. (20.12. 1923).

<sup>341</sup> VESELÝ, Richard. *Dějiny České filharmonie v letech 1901-1924*. Praha: 1935, s. 261. dále jen VESELÝ.

<sup>342</sup> Ibid.

<sup>343</sup> Interní záznamy archivu České filharmonie o provedení díla.

<sup>344</sup> 2.-7. srpna 1923.

<sup>345</sup> BEK, Josef. Mezinárodní styky české hudby 1918-1924, in: *Hudební věda*, 1967, roč. 4, č. 3, s. 416.

<sup>346</sup> Ibid.



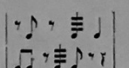









<sup>347</sup> KUNA, Václav Talich. s. 250.

Beethovenovi, jehož závěrečné opusy byly také dlouho nepochopeny<sup>348</sup>, a *Pražský karneval* označil za dílo „*stojící vysoko nad všemi symfonickými tanci své doby, svou úsečností, bohatostí i smělostí, jako pravá již moderní skladba nové doby.*“<sup>349</sup> Tím byl mezinárodnímu publiku Smetana představen jako progresivní autor a jeho *Pražský karneval* jako jedno z prvních děl české moderny.

Smetanovský rok však přinesl ještě další události, které se významně týkaly *Pražského karnevalu*, a to především jeho první kritickou edici zpracovanou Otakarem Zichem. Zich, během polemik o *Pražský karneval* obhajující originál díla<sup>350</sup>, si při jejím sestavování počínal velmi důsledně a s maximální pietou. Všechny opravy chyb a nepřesností Smetanova rukopisu pečlivě zanesl do podrobném seznamu odchylek, ve kterém své zásahy také odůvodnil.<sup>351</sup> (obr. 54)

**PŘEHLED ODCHYLEK.**

Originál liší se od zrevidované partitury tištěné v těchto věcech:

<p>Takt 6. <i>Viol I</i>, čtvrtá nota chybí ♯</p> <p>Takt 10. <i>Timp</i>, poslední nota psána nadbytečně  (správný rytmus je zřejmý z předchozí ♯, z vertikální polohy noty i z obdobného taktu 11.)</p> <p><i>Triangl</i>, první nota je nadbytečně psána  (správný rytmus je zřejmý z předchozí ♯ a z vertikální polohy noty).</p> <p>Takt 11. <i>Triangl</i>, totéž co v taktu 10.</p> <p>Takt 12. <i>Triangl</i> a <i>Piatti</i> jsou zapsány (pod sebou) takto:</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p>Protože vertikální umístění oreh. hlasů je tu nespořádané, musilo být rozhodnuto bez něho; jak z partitury patrné, byl zkrácen konec taktu.</p> <p>Takt 14. <i>Triangl</i>, první nota je nadbytečně , jak svědčí pauza ♯, jež následuje, <i>Piatti</i> a <i>Tamb. rull</i>; poslední nota u obou je nadbytečně .</p> <p><i>Viola</i>, po dvou triolách na tónu <i>f</i> následuje přebytečná triola  (sic) na téměř tónu (vynechána podle <i>Vcl</i>).</p> <p>Takt 20. <i>Fag I</i>, druhá nota má ♯ (patrně náběh k modulaci, od níž bylo jako od předčasné upuštěno).</p> <p><i>Fag II</i>, druhá nota má ♯, pátá zase ♮.</p> <p>Takt 21. První akord všech <i>Cor</i> je notován ♮, ale následuje ♯</p> <p><i>Trb II</i>, poslední nota má ♯ (opraveno tužkou; nota <i>e</i> v jiných hlasech má výslovně ♮).</p> <p><i>Viol I</i> a <i>II</i>, poslední nota má 8<sup>a</sup> (práve před prvním škrtem v rukop. partituře; viz o tom nahoře).</p> <p><i>Vcl I</i>, druhá nota, chybí ♮.</p>	<p>Takt 23. <i>Trb II</i>, druhá nota má ♯ (opraveno tužkou).</p> <p>Takt 26. <i>Cl II</i>, čtvrtá nota, chybí ♯.</p> <p><i>Fag. I</i>, poslední nota, chybí ♯.</p> <p>Takt 28. <i>Trb I</i>, první nota, chybí ♯.</p> <p>Takt 29. <i>Trb I II</i>, první nota má ♯.</p> <p>Takt 30. <i>Trb I II</i>, totéž co v taktu 29.</p> <p>Takt 31. <i>Trb I II</i>, totéž co v taktu 29.</p> <p>Takt 33. <i>Viola</i>, po prvních čtyřech notách následuje nadbytečná  (<i>des</i>). Považovati třetí a čtvrtou notu dohromady za triolu  (s vynechanou značkou 3), odporuje celkové rytmice místa (srovnej pokračování basu).</p> <p>Takt 34. <i>Vcl I</i>, druhá nota je zbytečně zdvojnásobena spodní svou oktavou (ta je ve <i>Vcl II</i>).</p> <p>Takt 48. <i>Cor I F</i>, třetí nota má ♮</p> <p>Takt 49. <i>Cl II</i>, třetí nota je (nadbytečně) ♮ (srovnaná s <i>Cl I</i>).</p> <p><i>Tamb. rull</i>. Poslední nota je nadbytečně  (správný rytmus je zřejmý z předch. ♯ a z vertikální polohy noty).</p> <p>Takt 50. <i>Tamb. rull</i>. Totéž, co v taktu 49.</p> <p>Takt 51. <i>Ob I</i>, první nota chybí ♯ (a proto i u čtvrté noty ♯). Srv. <i>Viol. I</i>.</p> <p><i>Trb I, II</i>, třetí a čtvrtý akord je napsán o tónu níž (jakoby v altovém klíči).</p> <p><i>Viol I</i>, čtvrtá osmina taktová, chybí ♯ u tónu <i>c</i>.</p> <p><i>Viola</i>, první akord, chybí ♯ u tónu <i>c</i>.</p> <p>Srv. <i>Viol I</i>.</p> <p>Takt 52. <i>Cl I</i>, třetí nota, chybí ♯.</p> <p><i>Cl II</i>, první nota, chybí ♯.</p> <p><i>Triangl</i>. Triola na čtvrtou osminu taktu (určeno podle vertikální polohy i předcházející ♯) je notována dvakrát volněji .</p> <p>Takt 53. <i>Cl I</i>, první nota, chybí ♯.</p> <p><i>Fag I, II</i>, na čtvrtou osminu taktovou je nadbytečně .</p> <p><i>Triangl</i>. Triola na druhou osminu taktu je notována  (srv. takt 52.).</p>
---	---

Obrázek 54 Detail seznamu odchylek Zichovy kritické edice *Pražského karnevalu* (Foersterova společnost v Praze, 1924).

<sup>348</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Poslední Smetana, in: *Mezinárodní hudební festival Praha 1924*. (ed. Karel Boleslav Jiráček), Praha: 1924, s. 19.

<sup>349</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk. Úvod do děl Bedřicha Smetany. *Pražský karneval*, in: *Mezinárodní hudební festival Praha 1924*. (ed. Karel Boleslav Jiráček), Praha: 1924, s. 41.

<sup>350</sup> viz poznámka č. 259.

<sup>351</sup> „*Podepsaný doufá, že následující přehled jako výsledek pečlivé a uvážlivé revize obsahuje maximum chyb v Smetanově partituře, tj., že všecko ostatní tam je již dobře, a zároveň minimum oprav, tj., že opravované bylo vskutku jen to, co musilo být opraveno. Kde byl způsob opravy samozřejmý, jest odchylka jen prostě konstatována; kde nikoli, jest odůvodněna.*“ citováno z: ZICH (1924), revizní zpráva (nečíslováno).



Předlohou mu přitom kromě Smetanova autografu byla také partitura Josefa Theurera, již v textu revizní zprávy nezapomněl zmínit, a některé z Theurerových změn označil za velmi šťastné.<sup>352</sup> Tím Theurera po útocích na jeho ediční schopnosti z polemického roku 1911 očistil a znovu připomněl jeho zásluhy. Retuše Karla Kovařovice jsou v textu komentovány velmi stručně jako úpravy „*měníci zvláště instrumentaci velmi značně*“, jichž, jak ukázala nová provedení, není třeba.<sup>353</sup>

Zajímavý je Zichův krátký úvodní text v edici představující samu kompozici, její historii, obsah a význam. V souvislosti s programním obsahem díla zde totiž Theurerovy poznámky k programu nejsou vůbec zmíněny. Naopak, Zich píše, že o programu díla není nic známo a domnělý obsah skladby ličí na základě vlastních fantazijních a ze Smetanovy biografie vycházejících asociací: „*Karneval podává svou hudbou impressi plesu, impressi zrakovou, sluchovou i pohybovou. Protože Smetana v době, kdy „Karneval“ psal, trpěl již optickými i akustickými halucinacemi, je psychologicky pravděpodobno, že v něm hudebně zachytil vlastní vidiny, tak jako výslovně učinil ve svém II. kvartetu, jen s tím rozdílem, že je v „Karnevalu“ programově objektivizoval. Tak posuzován, byl by „Karneval“ první symfonická báseň expresionistická.*“<sup>354</sup> V souvislosti s významem díla na závěr uvádí: „*Tvárnost a proměnlivost jeho hudebních motivů a smělost jeho harmonie i polyfonie (při vší logice díla) jsou vlastnosti, jimiž se tou měrou nevyznačuje žádné hudební dílo světové literatury hudební v době, kdy „Karneval“ vznikl. Tyto vlastnosti díla poukazují přímo k překotnému vývoji hudby, jenž s novým stoletím zvláště v Německu a ve Francii nastal. V „Karnevalu“ mistrův genius v nadlidském zápasu s hroznou chorobou povznesl se vítězně – žel, též naposledy – k vytvoření díla, předstihnuvšího svou dobu.*“<sup>355</sup>

Zichovu poněkud nadnesenou interpretaci *Pražského karnevalu* dnes musíme vnímat optikou slavnostní atmosféry, v níž byla napsána, tedy v květnu roku 1924, v měsíci, kdy Smetanovské oslavy vrcholily již zmíněným uvedením kompozice na Mezinárodním hudebním festivalu. Navíc se jednalo o dílo specifické, dílo, o jehož kvalitách se v ne tak dávné minulosti polemizovalo, a jeho oficiální kritické vydání tak pro mnohé<sup>356</sup> představovalo definitivní potvrzení jeho hudebních kvalit a výzvu k tomu, aby bylo dále provozováno.

Spolu s partiturou, kterou vydala Foersterova společnost, byl Hudební maticí Umělecké besedy také znovu vydán čtyřruční klavírní výtah Romana Veselého, tentokrát však bez

---

<sup>352</sup> Ibid.

<sup>353</sup> Ibid.

<sup>354</sup> Ibid.

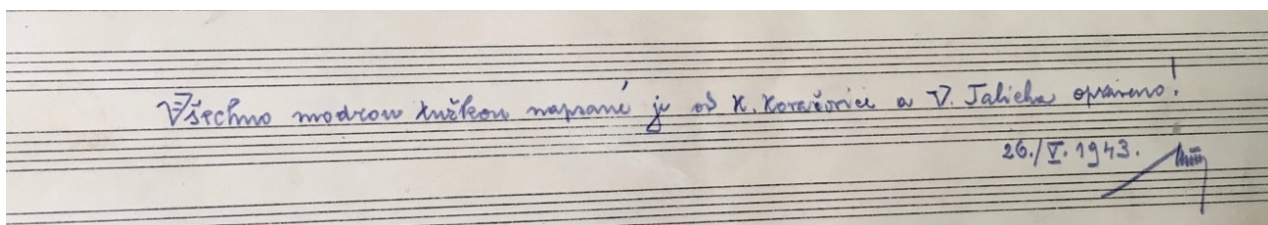
<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> viz například Hlefertova recenze Zichovy edice: HELFERT, Vladimír. Bedřich Smetana: Pražský karneval, *Hudební rozhledy*, r. 1, 1925, č. 9, str. 154.155.

Kovařovicových retuší, jak vyplývá z titulní strany a změn v klavírním výtahu provedených. Následujícího roku vypracoval na podkladě Zichovy partitury František Škvor<sup>357</sup> dvouruční klavírní úpravu díla, opět nákladem Foersterovy společnosti. Její rukopis je dnes uložen v Muzeu Bedřicha Smetany pod signaturou S183/3.

### 3.7 Pražský karneval v úpravě Václava Talicha

I přes nové kritické vydání díla, se *Pražský karneval* v následujících letech objevoval na koncertních pódiiích v několika verzích. Orchestr Národního divadla i nadále uváděl verzi Karla Kovařovice z materiálů z roku 1907, což dokazují především tužkou psané poznámky hráčů v jednotlivých partech zachycující data provedení po roce 1924, například 28. 5. 1944, kdy se dílo hrálo v Národním divadle u příležitosti šedesátého výročí Smetanova úmrtí.<sup>358</sup> Taktéž Česká filharmonie hrála dílo s Kovařovicovými retušemi. V jejím notovém archivu se nachází nedatovaný opis partitury s číslem 786 – odpovídající verzi Kovařovicově - na jejímž podkladě je vyhotoven také provozovací materiál. Druhá partitura zde uložená pod číslem 1328 je, jak již bylo zmíněno na str. 77, opisem s datem 22. 12. 1918, v němž jsou Kovařovicovy retuše zaneseny modrou tužkou, jak napovídá přípis na titulní straně: „*Všechno modrou tužkou napsané je od K. Kovařovice a V. Talicha opraveno! 26. V. 1943.*“ (obr. 55)



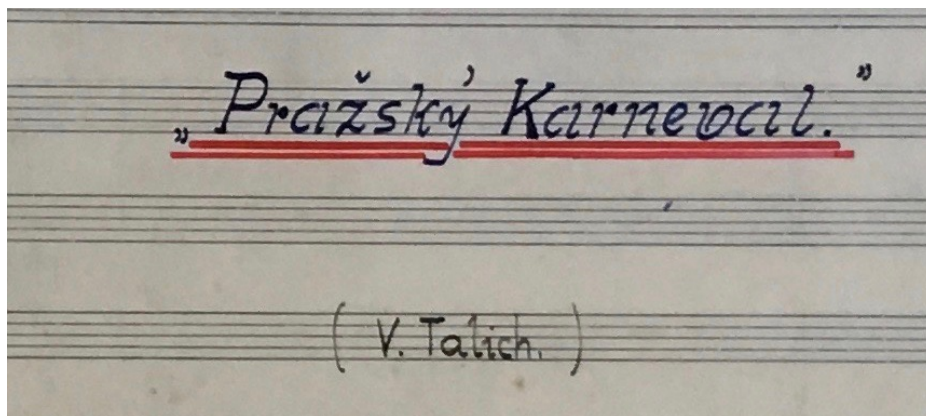
Obrázek 55 Detail titulní strany a přípisu jedné ze dvou partitur *Pražského karnevalu* uložené v archivu České filharmonie pod číslem 1328.

Při bližším pohledu na tuto partituru je jasné, že do ní kromě Kovařovicových retuší byly obyčejnou tužkou vepsány ještě další úpravy, které však následně – konkrétně v partech bicích nástrojů - někdo vymazal. Uvedení Talichova jména v popisku pak napovídá tomu, že jejich autorem je on, což potvrdil nálezní další partitury a provozovacího materiálu v archivu Českého rozhlasu.

<sup>357</sup> SMETANA, Bedřich. *Pražský karneval: Symfonická báseň pro velký orchestr: pro klavír na dvě ruce*. V Praze: Foersterova spol., 1924.

<sup>358</sup> Tomu odpovídá i záznam v online archivu Národního divadla evidující všechna provedení díla. viz <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=2335&pn=256affcc-f002-2000-15afc913k3315dpc>

Ten uchovává tři verze *Pražského karnevalu*, a to partituru a party vyhotovené na podkladě Zichovy kritické edice z roku 1924, které byly v roce 2012 nahrazeny party tištěnými, vycházejícími z kritické edice Františka Bartoše<sup>359</sup>, a opis partitury a k ní příslušejících partů, u kterých je jako autor uveden Václav Talich. (obr. 56)



Obrázek 56 Detail titulní strany opisu partitury *Pražského karnevalu* v úpravě Václava Talicha uložené v archivu Českého rozhlasu (O 4236).

O této Talichově verzi neexistují žádné bližší informace. Sám Talich se o ní nezmiňuje v žádné známé korespondenci a stejně tak se v jeho pozůstalosti nic, co by s ní přímo souviselo, nenachází.<sup>360</sup> S největší pravděpodobností o ní nevěděl ani autor poslední kritické edice *Pražského karnevalu* František Bartoš, který ji ve velmi podrobně vypracované kritické zprávě neuvádí, a to i navzdory skutečnosti, že měl partituru č. 1328 nepochybně v rukou.<sup>361</sup> Dobu jejího vzniku tak lze pouze odhadovat. V již zmíněném opisu uloženém v archivu Českého rozhlasu není žádné datum zaneseno, z archivních záznamů pouze vyplývá, že se sem partitura dostala v roce 1953 prostřednictvím prof. R. Kaňkovského.<sup>362</sup> Z přípisu uvedeného v partituře č. 1328 archivu České filharmonie je však zřejmé, že v roce 1943 již musela existovat, protože místa v této partituře vymazaná, a na některých místech ještě čitelná, odpovídají Talichem provedeným změnám zachyceným v partituře uložené v Českém rozhlasu.

Václav Talich ve své úpravě *Pražského karnevalu* vycházel z verze Kovařovicovy, jehož retuše cele převzal, a to pravděpodobně z toho důvodu, že se jako dirigent s jiným notovým materiálem nesetkával. *Pražský karneval* totiž veřejně prováděl pouze s Českou filharmonií<sup>363</sup>,

<sup>359</sup> Podrobněji v následující kapitole.

<sup>360</sup> E-mailová korespondence s Milanem Kunou [online], 26.11. 2018.

<sup>361</sup> Napovídá tomu zmínka o této partituře v kritické zprávě na s. 190. viz: BARTOŠ (1951), s. 190.

<sup>362</sup> Interní záznamy archivu Českého rozhlasu.

<sup>363</sup> Podle záznamů o veřejném provedení skladby Talich dílo s tímto tělesem poprvé uvedl na konci roku 1920, a dále v letech 1924, 1929 a 1943. viz: KUNA, Václav Talich, s. 1122.

která, jak již bylo zmíněno, kompozici uváděla v Kovařovicově verzi<sup>364</sup>. Proč se Talich takto rozhodl i přes to, že po roce 1924 již bylo možné kompozici uvádět v kritické edici Otakara Zicha, není jasné, avšak svou roli v tom mohla sehrát skutečnost, že Kovařovicovu verzi znal jak on sám, tak orchestr České filharmonie, který byl zvyklý dílo v této podobě hrát. Kovařovic byl navíc pro Talicha uměleckou autoritou, jejíž práci uznával a ctil, a neměl tudíž důvod jeho retuše jakkoliv měnit, nebo je nepoužít. V neposlední řadě Talich dirigentské úpravy zřejmě nevnímal jako problém, protože se jich sám dopouštěl.

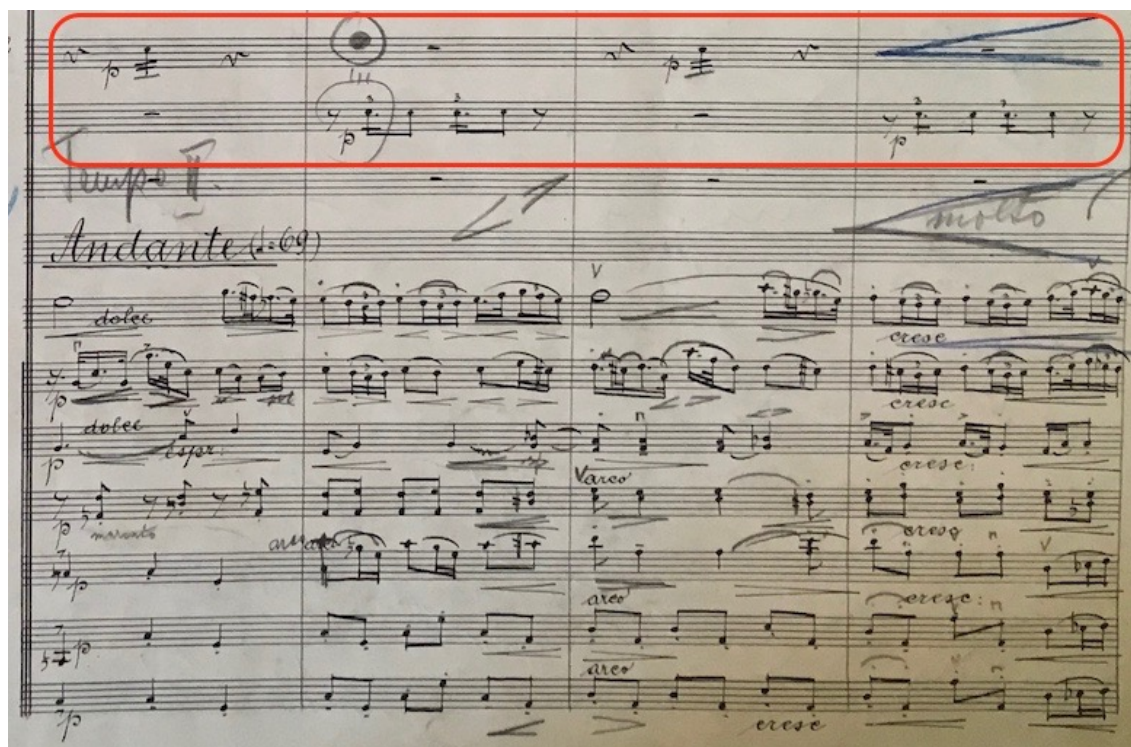
Talichem provedené úpravy se – stejně jako v případě Kovařovice – týkají především instrumentace. Nejvýznamnějšími jsou změny partů bicích, které Talich uplatňuje ve větší míře prakticky v celé kompozici. To se nejvíce týká partu malého bubnu Talichem použitým – a zpravidla hrajícím v rychlých šestnáctinových triolách či v rytmu osminy a šestnáctinové trioly – jak v jednotlivých vrcholech skladby (*Allegro jubiloso*), tak v lyričtějších částech, jako například v *Andante* s houslovým sólem, kde místo Smetanou (obr. 57) a Kovařovicem (obr. 58) psaných činelů uplatňuje Talich vedle trianglu právě výraznější zvuk malého bubnu (obr. 59).

The image shows a musical score for the 'Andante' movement of 'Pražský karneval' by F. Bartoše. The score is for a full orchestra, with the percussion part (Timp., Trgl., Piatti, Tamb.rull., Gr. Cassa) and the string parts (Viol. solo, Viol. I, II, Vle. I, II, Cb.) visible. The percussion part is highlighted with a red box. The tempo is marked 'Andante (♩ = 69)' and the time signature is 3/4. The string parts are marked with 'dolce', 'p dolce', 'p espress.', and 'arco'. The percussion part includes a triplet of eighth notes in the triangle part.

Obrázek 57 *Pražský karneval* (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), *Andante*, Sm a Bt, s. 166, t. 61-64.

<sup>364</sup> Ibid.

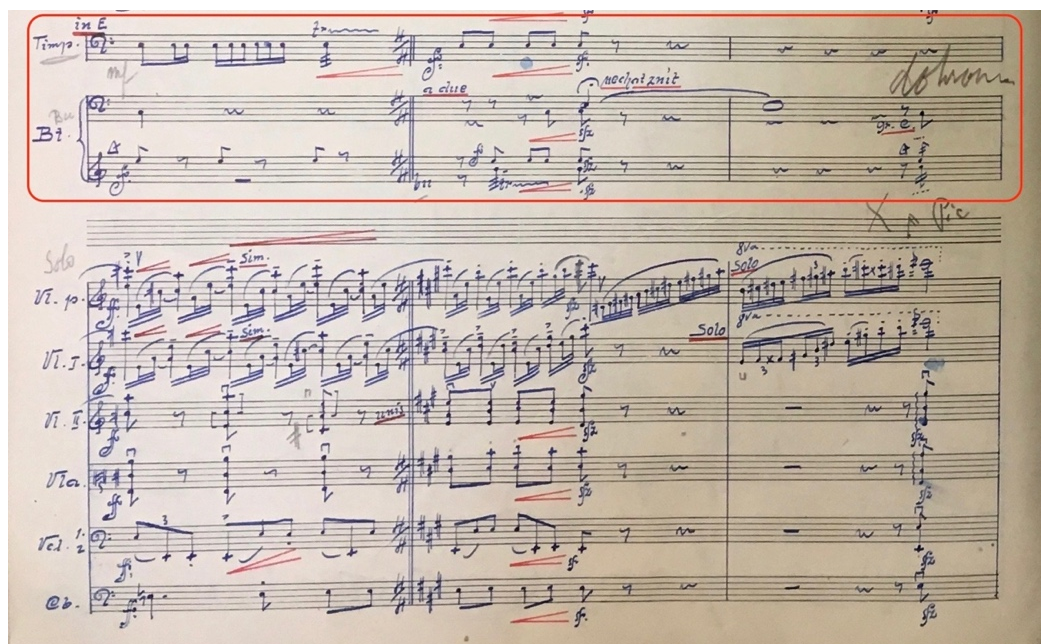




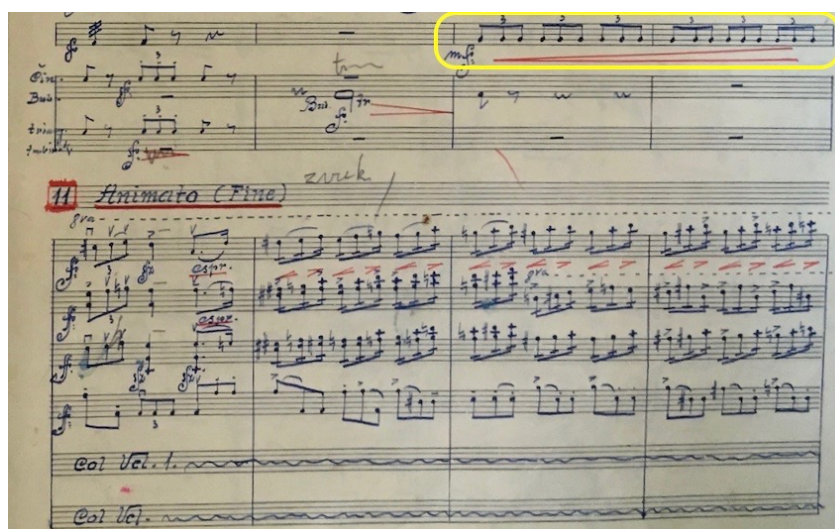
Obrázek 58 *Pražský karneval* Karla Kovařovice (H727/P3), *Andante*, Sm, činely a triangel, t. 61, 64.

Obrázek 59 Opis Talichovy verze *Pražského karnevalu* z archivu Českého rozhlasu (O 4236), *Andante*, Sm, činely a malý buben, t. 61-64.

Značně posíleny jsou i ostatní bicí nástroje, například triangel nebo tympány, které Talich vypsál i mezi t. 70-85 (obr. 60), navzdory Smetanovu – a po jeho vzoru také Kovařovicovu – původnímu zápisu, v němž je v tomto místě part tympánů prázdný, nebo v samotném závěru kompozice, kde je rytmicky sjednotil s triolovými postupy v tutti orchestru (obr. 61).



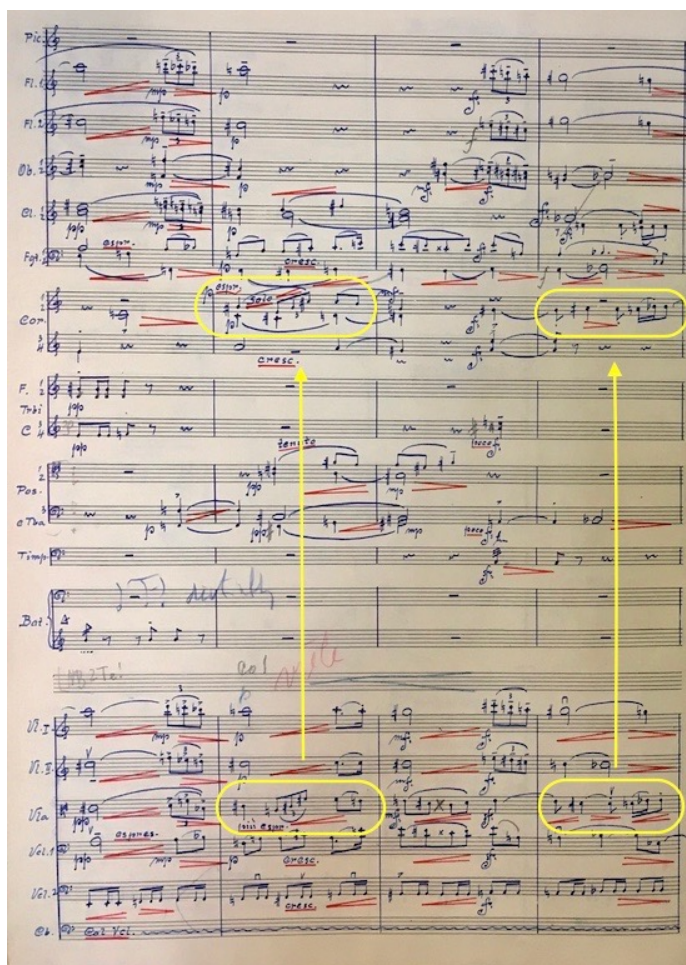
Obrázek 60 Opis Talichovy verze *Pražského karnevalu* z archivu Českého rozhlasu (O 4236), Sm, Tymp. a Bt, s. 21, s. 72-74.



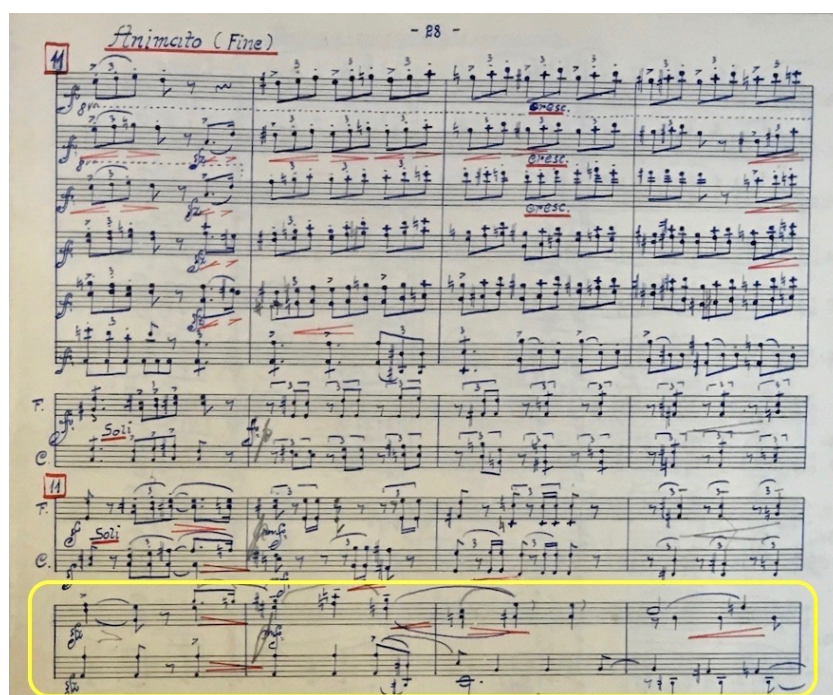
Obrázek 61 Opis Talichovy verze *Pražského karnevalu* z archivu Českého rozhlasu (O 4236), *Animato*, Sm a Bt, s. 28, t. 95-98.

Z ostatních nástrojů Talich podobně jako Kovařovic nejvíce zasahoval do partů dechů, a to jak dřev, tak žesťů, do nichž na některých místech převzal melodické postupy jiných hlasů (obr. 62) či použil vlastní úpravy (obr. 63). Party smyčců ponechal až na drobné výjimky beze změn.





Obrázek 62 Opis Talichovy verze *Pražského karnevalu* z archivu Českého rozhlasu (O 4236), přejímání melodie z partu violy do partu lesního rohu, t. 36-39.



Obrázek 63 Talichovy verze *Pražského karnevalu* z archivu Českého rozhlasu (O 4236), Talichova vlastní úprava partů pozounů, Dř a Ž, s. 28, t. 95-98.

Těmito změnami dociluje Talich – ve srovnání s Kovařovicem – ještě většího a výraznějšího celkového zvuku. Zejména díky zvýšenému podílu bicích a posílení žesťů působí jeho *Pražský karneval* jako pompézní, vpravdě slavnostní kompozice plná dramatických gradací, v níž je prostřednictvím rozšířených partů malého bubnu a trianglu stále přítomno jasné a pevné rytmické „tepání“ polonézového rytmu. Tím jako by Talich více „zpřítomnil“ titul skladby, polonézu samu, kterou však Smetana záměrně nevykresluje tak zřetelně. Stejně jako Kovařovic, i Talich tak upřednostnil svou vlastní představu znění Smetanova díla před originálem kompozice, o který se navíc pravděpodobně podrobněji nezajímal, protože od samého počátku vycházel z verze Kovařovicovy.

Jeho úprava je především snahou o velkolepější, hutnější zvuk, o který usiloval i při úpravách Smetanovy *Mé vlasti*<sup>365</sup>, která – na rozdíl od *Pražského karnevalu* – stála v popředí jeho zájmu a uváděl ji velmi často.<sup>366</sup> V této souvislosti by bylo zajímavé porovnat i jeho zásahy do jiných orchestrálních Smetanových děl, která dirigoval – kromě *Mé vlasti* také především „švédských“ symfonických básní *Richard III*, *Valdštyňův tábor* a *Hakon Jarl* – a ukázat tak, do jaké míry byl jeho přístup k *Pražskému karnevalu* podobný či odlišný od způsobu, jakým případně zasahoval do nich.<sup>367</sup>

Jak často a kým přesně byla tato Talichova verze prováděna není známo, protože o tom, jakou verzi díla který orchestr uváděl, stejně jako komu byla partitura včetně provozovacího materiálu Českým rozhlasem půjčována, neexistují záznamy. Jisté však je, že byla natočena, a to hned několikrát. Podle informací z databáze Českého rozhlasu a vpisků hráčů v jednotlivých partech, se tak poprvé stalo v roce 1953, kdy sám Talich dílo nahrál jak se Symfonickým orchestrem Československého rozhlasu, tak s orchestrem České filharmonie. Zatímco nahrávka s orchestrem rozhlasu je dnes dostupná pouze online<sup>368</sup> na albu nazvaném *Rozhlasové snímky Václava Talicha*, nahrávka s Českou filharmonií se objevuje hned na několika hudebních nosičích, včetně kompletů věnovaných Talichově dirigentské osobnosti.<sup>369</sup>

Jakkoliv je logické, že Talich chtěl dílo uvádět ve své úpravě, je zajímavé, že jeho verze *Pražského karnevalu* byla natočena ještě dvakrát i po jeho smrti, a to v roce 1965 Symfonickým

---

<sup>365</sup> E-mailová korespondence s Milanem Kunou [online], 26.11. 2018.

<sup>366</sup> viz: KUNA, Václav Talich, s. 1121-1122.

<sup>367</sup> Smetana nebyl jediným autorem, jehož díla Václav Talich nějak upravoval. Známé jsou například jeho zásahy do Janáčkových oper *Příhody lišky Bystroušky* a *Káťa Kabanová*.

<sup>368</sup> viz [https://www.radioteka.cz/detail/CRO\\_xml\\_11670319/Rozhlasove-snimky-Vaclava-Talicha](https://www.radioteka.cz/detail/CRO_xml_11670319/Rozhlasove-snimky-Vaclava-Talicha).

<sup>369</sup> Například TALICH, Václav. *Great Conductors of the 20th Century*. [Zvukový Záznam]. S.l. : EMI Classics : IMG Artists, p2002, 2002.

orchestrem Československého rozhlasu pod taktovkou Aloise Klímy<sup>370</sup> a v roce 1976 se stejným tělesem Rudolfem Vašatou.<sup>371</sup> Důvod k tomu mohl vyplývat ze skutečnosti, že orchestr byl jednoduše zvyklý v této podobě dílo uvádět, i když měl k dispozici provozovací materiál vypracovaný na základě Zichovy kritické edice<sup>372</sup>, z níž bylo dílo v rozhlase hráno ve 30. a 40. letech<sup>373</sup> za dob působení Otakara Jeremiáše.<sup>374</sup> Vzhledem k tomu jak zvláštní postavení *Pražský karneval* - jakožto raritní záležitost – zaujímal, je však také možné, že se otázkou toho, o jakou verzi se vlastně jedná, nikdo nezabýval. Svou roli v tom pak mohla sehrát také sama Talichova osobnost, jejíž rozhodnutí dílo nějakým způsobem upravit neměl nikdo důvod či odvahu zpochybňovat a jeho verzi tak jak dirigenti – zvláště jeho žák Rudolf Vašata – tak hráči brali za „platnou“.

V současné době je opis Talichovy partitury dle informací archivu Českého rozhlasu uchováván pouze ke studijním účelům a vzhledem k provozovacím právům<sup>375</sup> je nepravděpodobné, že by se do budoucna z těchto materiálů dílo veřejně uvádělo.

### 3.8 Kritická edice Františka Bartoše a *Pražský karneval* v koncertním životě po roce 1950

V roce 1951 byla v rámci edičního projektu Studijního vydání děl Bedřicha Smetany vydána zatím poslední kritická edice *Pražského karnevalu*, ve které její autor František Bartoš<sup>376</sup> úplně poprvé přinesl srovnání všech známých verzí skladby, tedy Smetanovy, Theurerovy a Kovařovicovy partitury a Zichova vydání z roku 1924.<sup>377</sup>

---

<sup>370</sup> Alois Klíma (1905-1980), houslista, skladatel a dirigent, po absolutoriu Pražské konzervatoře působil jako první houslista u nově založeného orchestru FOK, v roce 1936 byl jmenován dirigentem rozhlasového orchestru v Košicích, později vedl rozhlasové orchestry v Ostravě, Brně a od roku 1939 až do ukončení své profesní kariéry rozhlasový orchestr v Praze. Na konci 40. let se stal pedagogem Pražské konzervatoře a Akademie múzických umění v Praze, hostoval také na Sibeliově hudební akademii v Helsinkách.

<sup>371</sup> Rudolf Vašata (1911-1982), vystudoval dirigování na pražské konzervatoři ve třídě Václava Talicha, od roku 1936 až do svého odchodu do důchodu v roce 1973 působil v Národním divadle v Praze, nejprve jako korepetitor a poté jako dirigent. V roce 1953 založil Ostravský komorní orchestr, jako hostující dirigent pravidelně vystupoval s Českou filharmonií, Symfonickým orchestrem Českého rozhlasu, orchestrem FOK a také orchestry zahraničními (NDR, SRN, USA, Itálie ad.). Jeho ženou byla operní pěvkyně Ludmila Dvořáková.

<sup>372</sup> V roce 2012 nechal Český rozhlas připravit nové tištěné materiály vycházející z kritické edice Františka Bartoše z roku 1951.

<sup>373</sup> BARTOŠ (1951), s. 16.

<sup>374</sup> Otakar Jeremiáš se podílel na vzniku orchestru Československého rozhlasu v roce 1929 a jako dramaturg a dirigent se mu věnoval až do roku 1945.

<sup>375</sup> Talich jakožto jeho autor podléhá autorsko-právní ochraně.

<sup>376</sup> František Bartoš (1905-1973), skladatel, hudební kritik a editor. Po studiích na Pražské konzervatoři (třída K.B. Jiráka a Jaroslava Kříčky) působil jako hudební referent v řadě periodik (Lidové noviny, Tempo, Národní politika ad.), od třicátých let se angažoval v hudebních spolcích a institucích (hudební skupina Mánesa, Umělecká beseda) a hojně komponoval. V důsledku zdravotních potíží svou pozornost později obrátil k literární a editorské činnosti zaměřené předně na život a dílo Bedřicha Smetany. Jako hudební organizátor spolupracoval s festivalem Pražské jaro a Českou filharmonií.

<sup>377</sup> Jak již bylo uvedeno na s. 84, o Talichově verzi Bartoš pravděpodobně nevěděl.

V jeho velmi podrobně vypracovaných vydavatelských poznámkách je „vždy uvedeno, jaké je znění příslušného místa ve Smetanově rukopisu a kdo z upravovatelů a jakým způsobem je řešil“<sup>378</sup>, díky čemuž Bartoš vytvořil nejen kritickou edici Smetanova autografu, ale zároveň kriticky zhodnotil všechny pozdější zásahy a opravy v něm provedené.<sup>379</sup> (obr. 64)

Obrázek 64 Detail vydavatelských poznámek Františka Bartoše (kritická edice F. Bartoše z roku 1951), s. 208.

Vůbec poprvé také na konkrétních notových příkladech ukázal přesnou podobu Kovařovicových retuší, o nichž se v minulosti tolik spekulovalo, a především představil kompozici v podobě nejvíce odpovídající Smetanově původní partitūře. Předlohou a vzorem mu při tom bylo kritické vydání Zichovo, které ctil až na drobné výjimky, u kterých vycházel z věcných poznámek Vladimíra Helferta v jeho recenzi Zichova vydání<sup>380</sup> a poznámek Theurerových.<sup>381</sup> Vedle toho Bartoš také ve vydavatelské zprávě stručně nastínil problematiku recepci díla a představil veškerý pramenný materiál, s nímž pracoval, a to včetně pozdějších klavírních úprav, čímž se jeho edice stala mimo jiné zcela vyčerpávajícím souhrnem všech dosavadních podob a následných zpracování kompozice.

Na podkladě této Bartošovy kritické edice nechalo v roce 1960 Státní hudební vydavatelství Praha vypracovat provozovací materiály, které později přešly do majetku Supraphonu a v letech následujících do archivu nakladatelství Bärenreiter<sup>382</sup>. Díky tomu vznikl vedle materiálů Českého rozhlasu vycházejících ze Zichovy kritické edice z roku 1924 další

<sup>378</sup> BARTOŠ (1951), s. 190.

<sup>379</sup> Ibid.

<sup>380</sup> HELFERT, Vladimír. Bedřich Smetana: Pražský karneval, *Hudební rozhledy*, r. 1, 1925, č. 9, str. 154.155.

<sup>381</sup> BARTOŠ (1951), s. 190.

<sup>382</sup> E-mailová korespondence s Tomášem Novotným [online], 3.12. 2018.

provozovací materiál zachycující původní Smetanovu verzi kompozice, což však – jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole – nezabránilo tomu, aby se *Pražský karneval* stále uváděl a nahrával v odlišných zněních.

Vedle nahrávky České filharmonie z roku 1953 a nahrávek Symfonického orchestru českého rozhlasu z let 1953, 1965 a 1976 zachycujících verzi Talichovu, dílo v roce 1978 znovu nahrála Česká filharmonie pod taktovkou Václava Neumanna<sup>383</sup>, který pravděpodobně dirigoval z partitury č. 786 obsahující Kovařovicovy retuše.<sup>384</sup> Stalo se tak v rámci popularizačního televizního cyklu *Česká filharmonie hraje a hovoří*, na nějž na konci 70. let navázalo vydavatelství Panton vydáváním alb doplňující jednotlivé epizody.<sup>385</sup>

Kromě samotné nahrávky kompozice existuje také záznam Neumannova vlastního výkladu, *Pražského karnevalu*, jehož povahu se snažil vysvětlit laickému publiku. Východiskem se mu při tom stal Smetanův první smyčcový kvartet „*Z mého života*“, jehož zvláštní zvuk, který podle Neumanna nenajdeme u žádného jiného skladatele, slyšel také v *Pražském karnevalu*. Ten má podle Neumanna dvě polohy, a to veselou, připomínající velkolepé scény Smetanových oper, a smutnou, evokující právě náladu jeho prvního kvartetu. Kromě toho se podle něj v kompozici objevují místa zcela nová, neobvyklá, moderní, která by dle Neumanna mohl napsat o čtyřicet let později třeba Alban Berg, a nalézáme je i v některých částech prvního kvartetu. Jako příklad k tomu Neumann uvádí neobvyklou intonaci střední části druhé věty kvartetu, k níž přirovnává *Andante Pražského karnevalu* (t. 61-75). Následně však zmiňuje určitou rozervanost, nesouvislost a časté střídání témat v kompozici se objevujících a zase mizejících, které jsou podle něj důsledkem skladatelových zdravotních a psychických potíží při práci na kompozici, a ačkoliv dle Neumanna něco podobného nalézáme i v kvartetu, – zkomponovaném na vrcholu tvůrčích sil – *Pražský karneval* i přes to nazývá ukázkou skladatelova tragického konce.

Neumannův výklad je tak na jedné straně zcela originálním v hledání paralel mezi *Pražským karnevalem* a prvním kvartetem, k němuž měl Neumann jako dlouholetý člen Smetanova kvarteta nepochybně silný vztah. Na straně druhé však jeho celkové závěry, v rámci nichž strukturu díla označuje jako roztržštěnou a popisuje ji jako přímý důsledek Smetanovy nemoci a výtvar chorého mozku, který již nebyl schopen udržet souvislejší hudební myšlenky,

---

<sup>383</sup> Václav Neumann (1920-1995), houslista, dirigent, pedagog, absolvent Pražské konzervatoře (hra na housle, dirigování) a jeden ze zakladatelů Smetanova kvarteta. V roce 1945 se stal violistou České filharmonie, kterou poprvé řídil v roce 1948 jako záskok za Rafaela Kubelíka, na jehož místo po jeho emigraci nastoupil. V roce 1950 po vyslovení nedůvěry orchestru tento post opustil a začal vyučovat na pražské HAMU, v následujících letech spolupracoval s Karlovarským symfonickým orchestrem, orchestrem FOK či Národním divadlem. V roce 1963 se vrátil do České filharmonie, kterou vedl až do roku 1990.

<sup>384</sup> Toto tvrzení vychází z poslechu nahrávky, v níž jsou zcela jasně slyšet Kovařovicovy úpravy.

<sup>385</sup> NEUMANN, Václav, SMETANA, Bedřich, SUK, Josef et. al. *Česká filharmonie hraje a hovoří*. Praha: Panton, 1979 (booklet k CD).

připomínají rétoriku polemik z počátku 20. století a posouvají tak vnímání celého díla o pomyslný krok zpět.

V následujících letech se *Pražský karneval* veřejně uváděl jen ve zcela ojedinělých případech. Například Česká filharmonie dílo spolu s Václavem Neumannem uvedla dvakrát v jubilejním roce 1984 a poté znovu až v roce 2000<sup>386</sup>, kdy těleso dirigoval Vladimír Ashkenazy. Orchestr FOK eviduje pouze dvojí provedení díla, a to v letech 1973 a 1980<sup>387</sup>, kdy kompozici pod taktovkou Jiřího Bělohlávka orchestr natočil pro hudební vydavatelství Supraphon<sup>388</sup>. Vzhledem k tomu, že archiv orchestru nevlastní provozovací materiál k dílu, musel si ho vypůjčit pravděpodobně z nakladatelství Supraphonu, protože z nahrávky je evidentní, že se jedná o původní Smetanovo znění. Stejný provozovací materiál si v roce 2007 vypůjčila také Janáčková filharmonie Ostrava<sup>389</sup>, a to pro účely nahrávky pro společnost Brilliant Classics.<sup>390</sup> Zda za touto skutečností stála snaha o uvedení díla v jeho originální verzi či ryze praktické důvody týkající se například dostupnosti provozovacích materiálů, není známo. Vzhledem k tomu, jak málo prostoru je dílu v českém<sup>391</sup> hudebním prostoru věnováno, je však určitou satisfakcí skladateli to, že se alespoň na některých nahrávkách z poslední doby objevuje dílo v té podobě, v jaké jej zkomponoval.

Kromě pražských orchestrů<sup>392</sup> byly pro účel této práce osloveny také Filharmonie Brno, Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín a Janáčková filharmonie Ostrava, které souhlasně uvedly, že provozovacím materiálem k *Pražskému karnevalu* nedisponují a jeho provedení v uplynulých letech neevidují či nepamatují.<sup>393</sup>

Jako zatím poslední výrazný počin spojený s veřejným provozováním kompozice můžeme vnímat uvedení díla na slavnostním zahajovacím koncertně mezinárodního hudebního festivalu Smetanova Litomyšl v červnu roku 2019, na němž byla Českou filharmonií pod taktovkou Jakuba Hruší poslední Smetanova skladba uvedena vůbec poprvé. Česká filharmonie si pro tuto příležitost nechala nakladatelstvím Bärenreiter vyhotovit nové tištěné provozovací materiály

---

<sup>386</sup> Interní záznamy archivu České filharmonie.

<sup>387</sup> Databáze končí sezónou 2010/2011.

<sup>388</sup> SMETANA, Bedřich, NEUMANN, Václav, BĚLOHLÁVEK, Jiří et. al. *Smetana: Symfonické básně a Pražský karneval*. [zvukový záznam na CD] Praha: Supraphon, 1995.

<sup>389</sup> Interní záznamy půjčovny provozovacích materiálů nakladatelství Bärenreiter.

<sup>390</sup> SMETANA, Bedřich, KUCHAR, Theodore. *Smetana: Má vlast - Complete Orchestral Works*. [zvukový záznam na CD] Leeuwarden: Brilliant Classics, 2015.

<sup>391</sup> Pražský karneval byl natočen také několika zahraničními orchestry, a to vždy v původní Smetanově verzi. Např. SMETANA, Bedřich, NOSEDA, Gianandrea. *Smetana. Orchestral Works, Vol I*. [zvukový záznam na CD] Colchester: Chandos Digital, 2007.

<sup>392</sup> Oslovený orchestr PKF bohužel několikrát na položené dotazy ohledně uvádění díla neodpověděl.

<sup>393</sup> Záznamy o provedení díla u těchto těles nejsou tak podrobné jako v případě České filharmonie nebo orchestru FOK, tj. ani jedna z uvedených filharmonií si nevede přesné záznamy o tom kolikrát bylo dané dílo v minulosti prováděno.



vycházející z Bartošovy kritické edice, které Bärenreiter doposud vlastnil pouze v ručně psané verzi. Tím se Česká filharmonie k dílu vrátila po dlouhých devatenácti letech<sup>394</sup> a navíc jej pravděpodobně úplně poprvé provedla ve Smetanově originální verzi. V té dílo znovu zazní také 1. ledna 2020 na Novoročním koncertě České filharmonie věnovanému české hudbě.<sup>395</sup> Zda se jedná o počátek nové éry, v níž se *Pražský karneval* dostane více do popření zájmu i jiných orchestrálních těles, či zda opět upadne v zapomnění, ukáže čas.

---

<sup>394</sup> Poslední evidované provedení díla orchestrem České filharmonie proběhlo v roce 2000.

<sup>395</sup> viz <https://www.ceskafilharmonie.cz/koncert/17837-ceska-filharmonie-novorocni-koncert/>

## Závěr

„V Pražském karnevalu chtěl [Smetana] vytvořit nový symfonický cyklus, hudebním projevem dokonce „překonávající“ Mou vlast a anticipující budoucí, do té doby nevídané, hudební výboje.“<sup>396</sup> Těmito slovy popisuje Bohuslav Vítek *Pražský karneval* v koncertním programu vydaném k zatím poslednímu veřejnému provedení kompozice Českou filharmonií na slavnostním zahajovacím koncertě festivalu Smetanova Litomyšl v červnu tohoto roku. Vítek dále dílo označuje za „uzavřené, mistrovské – rozhodně ne za jakousi raritu či pouhý dokument“ a připomíná, že „oproti svým předchůdcům, kteří toto dílo označovali za kompozici duševně nemocného člověka, máme zásadní výhodu, že známe další cesty hudebního vývoje ve světě.“<sup>397</sup> Vzápětí však dodává, že „celkový pohled na partituru může budit velká překvapení a její pochopení vyžaduje zvláštní přístup“, o čemž podle Vítka svědčí „řada různorodých nahrávek – jednak mistrovských, dirigenty do detailu promyšlených (Talich, Kuchár), ale i značně bezradných.“<sup>398</sup>

Ponechme teď stranou skutečnost, že zmíněné různorodé nahrávky zachycují odlišné verze díla – stejně jako otázku, které z nahrávek *Pražského karnevalu* Vítek považuje za bezradné a proč – a zaměřme se na to, jak se nám na základě jeho textu kompozice jeví. Na jedné straně dílo mistrovské, uzavřené, předznamenávající další hudební vývoj, dílo, které si „skutečně zaslouží život na koncertním pódiu“<sup>399</sup>, na straně druhé dílo překvapující a vyžadující zvláštní přístup. Dílo nikoliv raritní, i přes to však na festivalu nesoucím skladatelovo jméno a pyšnicím se více než šedesátiletou historií uvedeno v roce 2019 vůbec poprvé. Jako by i dnes, 135 let od skladatelovy smrti *Pražský karneval* stále nemohl najít své pevné místo vedle ostatní skladatelovy tvorby, z níž neustále vyčnívá svou takzvanou „jinakostí“ a „komplikovaností“.

Jak ukazuje tato diplomová práce, *Pražský karneval* byl od samého počátku promyšleným a jasně koncipovaným dílem vznikajícím v nelehkých podmínkách, které však neměly nijak zásadní vliv na finální podobu skladby. V minulosti tak často zmiňovaná „rozervanost“ a chaotičnost kompozice byla plně v souladu s bohatým obsahovým námětem, o němž měl skladatel – jak vypovídá vzpomínka Josefa Sallače – naprosto jasnou představu a snažil se ji ve skladbě zachytit. Zpočátku kritizovaná novátorská hudební řeč díla prezentovaná tonální neukotveností *Introdukce*, užitím pro Smetanu neobvyklých harmonických kombinací a

---

<sup>396</sup> *Smetanova Litomyšl: 61. národní festival*. Program ke slavnostnímu zahajovacímu koncertu 61. ročníku národního hudebního festivalu Smetanova Litomyšl, 13. června 2019. Litomyšl: Smetanova Litomyšl. o.p.s., s. 4-5.

<sup>397</sup> *Ibid.*, s. 4.

<sup>398</sup> *Ibid.*, s. 5.

<sup>399</sup> *Ibid.*

disonancí a častým střídání motivů, které jako by přicházely odnikud a hned zase mizely do ztracena, byla taktéž zcela záměrnou, a navíc v kontextu předchozí tvorby nijak neobvyklou. Jak správně uvádí Zich<sup>400</sup> a po něm i Smolka<sup>401</sup>, Smetana byl harmonicky smělý již v mládí a „vrchol této smělosti spadá již do doby göteborské, kdy vytvořil známého nám *Macbetha*.“<sup>402</sup> Náčrt polonézy z roku 1858 vznikl jen o rok dříve před zmiňovaným *Macbethem*, jehož však skladatel nikdy nepřetavil do podoby orchestrálního díla. Nabízí se tak myšlenka, kterou vyřkl již Zich, a to, zda se na sklonku života Smetana pouze nevrátil k původnímu způsobu komponování.<sup>403</sup> Počínaje rokem 1876 se totiž stále více těšil všeobecnému uznání jakožto autor české národní hudby<sup>404</sup>, a zvláště po roce 1880 již v tomto ohledu nemusel o nic usilovat a nijak svou tvorbu přizpůsobovat vkusu obecnstva<sup>405</sup>. Jeho *Pražský karneval* tak lze dát do spojitosti s termínem *Alterswerk*, který německý literární kritik Reich-Ranicki vysvětluje takto: „*Alterswerk bedeutet: [...] der Autor sagt, ich schreibe, wie es mir gefällt, ob's euch gefällt, ist mir ganz egal.*“<sup>406</sup>

Kapitola věnovaná recepci díla ukázala, že nepřijetí kompozice nepramenilo pouze z „neobvyklého“ zvuku *Pražského karnevalu*, ale svou důležitou roli v něm hrálo i očekávání obecnstva či zcela prostá skutečnost, že dílo bylo při premiéře uvedeno až na závěr celého večera, a jemu předcházející skladby – v čele se symfonickou básní *Vyšehrad* – jenom podtrhly kontrast mezi ním, a v té době již populární a všeobecně známou skladatelovou tvorbou. Na základě tohoto jediného uvedení byla skladba označena za úpadkovou, a jako taková byla v následujících letech podrobena řadě úprav, jejichž cílem bylo dosáhnout odlišného zvuku, co nejvíce podobného „skutečnému“ Smetanovi. Ačkoliv tyto retuše měly oficiálně dílu prospět a přiblížit jej publiku, některé dílčí závěry v práci uvedené jasně ukazují, že předně vycházely z osobních intencí upravovatelů. I přes to však v podobě negativní závislosti dále přežívaly v českém hudebním prostoru ještě řadu let, což předně ukazuje, jak strnulé jsou naše představy se Smetanovou hudbou spojené, a jak nesnadné je začít je měnit.

<sup>400</sup> ZICH, *Symfonické básně Smetanovy*. s. 166.

<sup>401</sup> SMOLKA, s. 324.

<sup>402</sup> ZICH, *Symfonické básně Smetanovy*. s. 166.

<sup>403</sup> Ibid.

<sup>404</sup> „*Jsemť dle zásluh mých a dle mého snažení skladatelem českým a stvořitelem českého slohu v dramatickém a ve symfonickém oddílu hudby – výhradně české.*“ BS: Jan Ludevít Procházka, NM-MBS S217/312. citováno z: MOJŽÍŠOVÁ, Olga. Jak prožíval Bedřich Smetana své stáří. in: HOJDA, Zdeněk, Marta OTTLOVÁ a Roman PRAHL, ed. *Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti?: sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 28. února - 1. března 2008*. Praha: Academia, 2009. s. 107.

<sup>405</sup> viz: OTTLOVÁ, Marta, POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba: vybrané studie*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1997. s. 111-117.

<sup>406</sup> Das Literarische Quertett 73. In: Youtube [online]. 04.05.2001 [cit. 2019-12-29]. Kanál uživatele Mierendorffs Kanal für Reich-Ranicki.

## **Prameny a literatura**

### **Archivní materiály**

#### **Národní muzeum –Muzeum Bedřicha Smetany**

Fond Bedřich Smetana, S 217.

Fotokopie a opisy korespondence Bedřicha Smetany, j. př. 5/2002.

Fotokopie deníků Bedřicha Smetany

Opis partitury *Pražského karnevalu* Josefa Theurera. H 551.

Čtyřruční úprava *Pražského karnevalu* Josefa Theurera, H 1366 a H 1367.

Opis partitury *Pražského karnevalu*, H1387, Inv.č. S 183/1

Neúplný opis partitury *Pražského karnevalu*, H 1388, Inv. č. S 183/2

Fond nenotových rukopisů a tisků:

- rukopisy Josefa Srba-Debrnova: *Zápisky ze života B. Smetany*. 1880. Inv.č. S 487 (sig. W 31/8).

– rukopisy Josefa Theurera: *Smetanův „Pražský karneval“*. Črta vzpomínková. nedatovaný rukopis pravděpodobně z roku 1918, Inv. č. A 327.

*Poznámky při studiu* (bez datace), Inv. č. A 326.

#### **Hudební archiv Národního divadla**

Partitura *Pražského karnevalu* zpracovaná Karlem Kovařovicem, sign. H 727/P3 (15.1. 1907)

Provozovací materiály

*Divadelní kalendář 1885*, roč. 4, Praha: 1885.

#### **Archiv České filharmonie**

Opis partitury *Pražského karnevalu*, č. 786 (bez datace), provozovací materiály, č. 786.

Opis partitury *Pražského karnevalu*, č. 1328 (29. 12. 1918)

#### **Archiv Českého rozhlasu**

Opis partitury *Pražského karnevalu* v úpravě Václava Talicha, sign. O 4236 (bez datace), provozovací materiály, sign. O 4236.

#### **Půjčovna provozovacích materiálů nakladatelství Bärenreiter**

Rukopisné provozovací materiály k *Pražskému karnevalu* (bez signatury, bez datace)

## **Hudebniny**

SMETANA, Bedřich. *Pražský karneval* (ed. Otakar Zich), Praha: Orbis, 1924.

SMETANA, Bedřich. *Orchestrální skladby II.* (Studijní vydání děl Bedřicha Smetany, ed. František Bartoš), Praha: 1951.

SMETANA, Bedřich. *Pražský karneval*. Čtyřruční klavírní výtah z partitury zpracované Karlem Kovařovicem upravil Roman Veselý. Praha: 1908.

SMETANA, Bedřich. *Pražský karneval: Symfonická báseň pro velký orchestr: pro klavír na dvě ruce*. V Praze: Foersterova spol., 1924.

## **Použitá periodika**

*Bohemia*. Praha: Gottlieb Haase Söhne, 1846-1914.

*Čas*. Praha: nákladem vlastním, 1860-1863.

*Den*. *Lidový list svobodomyšlný*. Praha: Nakladatelské a vydavatelské družstvo „Den“, T.E. Beaufort, 1907-1910.

*Dalibor*. *časopis pro všechny obory umění hudebního*. V Praze: Mojmír Urbánek, 1879-1927.

*Hudební revue: orgán hudebního odboru Umělecké besedy*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1908-1920.

*Národní listy*. Praha: Julius Grégr, 1861-1941.

*Naše doba: revue pro vědu, umění a život sociální*. Masaryk, Tomáš Garrigue, ed. a Drtina, František, ed. Praha – Královské Vinohrady: Jan Laichter, 1849-1949.

*Kmen: týdenní úvahy a poznámky o životě*. Šalda, F.X., ed. Praha: Fr. Borový, 1917-1922.

*Prager Tagblatt*. Prag: Heinrich Mercy, 1877-1939.

*Pražská lidová revue: list věnovaný vzdělání a kulturním potřebám lidu*. Praha: Josef Pávek, 1905-1917.

*Přehled*. *Týdenník věnovaný veřejným otázkám*. Praha: Atn. Béba, Lidové družstvo tiskařské a vydavatelské v Praze, 1907-1914.

*Smetana: Hudební list*. Praha: Melantrich, 1910-1927.

*Večerní Praha: list všech Pražanů*. Praha: Práce, 1955-1990.

*Venkov: orgán České strany agrární*. Praha: Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické, 1905-1945.

*Zlatá Praha*. Praha: J. Otto, 1884-1929.

*Zvon. Týdenník beletristický a literární: majetek družstva spisovatelského*. V Praze: F. Šimáček, 1901-1942.

## **Literatura**

BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.

BARTOŠ, František. *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Topičova edice, 1941.

BEK, Josef. Mezinárodní styky české hudby 1918-1924, in: *Hudební věda*, 1967.

BLAHOVCOVÁ, Andrea. *Maškary v Pošumaví jako sociokulturní fenomén*. Praha, 2006. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.

DEHNER, Jan. Kovařovicovy retuše Mé vlasti. in: *Opus musicum*, r. 24, č. 2, 1992.

DÖGE, Klaus. *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013.

GALUŠKA, Luděk. *Slované – Doteky předků*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2004.

HEERS, Jacques. *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha: Argo, 2006.

HOJDA, Zdeněk, Marta OTTLOVÁ a Roman PRAHL, ed. *Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti?: sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století : Plzeň, 28. února - 1. března 2008*. Praha: Academia, 2009.

HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Bedřich Smetana a jeho boj o českou moderní hudbu*. Praha: 1941.

HRADECKÁ, Dita. *Mistři klasické hudby: život a dílo velkých skladatelů. Schumann*. Praha: WillMark, 2001.

JANEČEK, Karel. *Tvorba a tvůrci: úvahy, eseje, studie, poznámky*. Praha: Panton, 1968.

JUNGSMANN, Josef. *Slovník česko-německý II. K-O*, Praha: Academia, 1990.

KUNA, Milan. *Antonín Dvořák. Reflexe osobnosti a díla. Lexikon osob*. Praha: 2017.

KUNA, Milan. *Václav Talich 1883-1961. Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: 2009.

MATULOVÁ, Jitka. Scénografie smetanovského cyklu z roku 1924: Bedřich Feurstein – Vlastislav Hofman – František Kysela, in: *Opuscula historiae atrium*, Brno: Masarykova univerzita, 2007.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Deníky Bedřicha Smetany. Jejich pramenná hodnota a ediční problematika*. Praha, 2013. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze.

MOJŽÍŠOVÁ, Olga. Neznámá skica Smetanova Pražského karnevalu. In: *Musicologica Brunensia* 45, 2010, č. 1-2.



- MÜLLER, Josef a TALLOWITZ, Ferdinand. *Památník Sokola Pražského: Památník vydáný na oslavu dvacetiletého trvání Tělocvičné jednoty Sokola Pražského*. Praha: Sokol Pražský, 1883.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana. Kniha čtvrtá. Nová společnost*. Praha: Orbis, 1951.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Dějiny české hudby*. Praha: 1903.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. Poslední Smetana, in: *Mezinárodní hudební festival Praha 1924*. (ed. Karel Boleslav Jiráček), Praha: 1924.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. Úvod do děl Bedřicha Smetany. Pražský karneval, in: *Mezinárodní hudební festival Praha 1924*. (ed. Karel Boleslav Jiráček), Praha: 1924.
- OTTLOVÁ, Marta, POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a jeho doba: vybrané studie*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1997.
- PAVLOVSKÝ, Petr, ed. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004.
- PILKOVÁ, Zdeňka. Hudební revue. in: *Hudební věda*, 1968, roč. 5, č. 3.
- SORELL, Walter. *The Other Face: The Mask in the Arts*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1972.
- PRAŽÁK, Přemysl. *Bedřich Smetana. Úvod do života a díla*. Praha: Albatros, 1974.
- SCHWARZ, Josef, HELLER, Aleš ad. *Vzpomínky na Bedřicha Smetanu*. Praha: Nákladem Klubu pensionovaných solistů Národního divadla, 1917.
- RUDOVSKÝ, Martin. *Zdeněk Fibich. Variace B dur pro klavír*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.
- SMETANA, Bedřich, OČADLÍK, Mirko (ed.). *Zápisník motivů*. Praha: Melantrich, 1942.
- SMOLKA, Jaroslav. *Smetanova symfonická tvorba*. Praha: Editio Supraphon, 1984.
- STAŇKOVÁ, Jitka a BARAN, Ludvík. *Masky, démoni, šaškové*. Pardubice: Theo, 1998.
- ŠÁMALOVÁ, Tereza. *Společenský tanec ve 2. polovině 19. století*. Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze.
- ŠTĚDRONĚ, Bohumír. *Smetanův Pražský karneval*, Praha: 1940.
- THEURER, Josef. *Z mých Smetanian*. Litomyšl: vlastním nákladem (bez datace).
- TILMANNOVÁ, Hana. *Teatro Italiano v Praze 1875-1880*. Divadelní ústav: Praha, 2016.
- TYL, Josef Kajetán, OTRUBA, Mojmír (ed.) *Národní zábavník: (Publicistika 1833-1845)*. Praha: Odeon, 1981.
- VESELÝ, Richard. *Dějiny České filharmonie v letech 1901-1924*. Praha: 1935.
- VLČEK, Emanuel. *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír, 2001.

VONDRUŠKA, Vlastimil. *Církevní rok a lidové obyčeje aneb kalendárium světců a světic, mučedníků a mučednic, pojednávající o víře českého lidu k nim, jakož i o liturgii katolické*. České Budějovice: Dona, 1991.

ZACHAŘOVÁ, Stanislava. K osudům rukopisů posledních děl Smetanových. Spory o Pražský karneval a Modlitbu (1907-1911), in: *Vlastivědný sborník Podbrdská*. Příbram: Okresní archiv a okresní muzeum Příbram, 1980.

ZELENÝ, Václav. *O Bedřichu Smetanovi*. Praha: F. Šimáček, 1894.

ZICH, Otakar. *Symfonické básně Smetanovy*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.

ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. Praha: 1960.

ZÍBRT, Čeněk. *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku*. Praha: Academia, 1995.

### **Nahrávky díla uvedené v textu**

NEUMANN, Václav, SMETANA, Bedřich, SUK, Josef et. al. *Česká filharmonie hraje a hovoří*. Praha: Panton, 1979.

TALICH, Václav. *Great Conductors of the 20th Century*. EMI Classics : IMG Artists, 2002.

SMETANA, Bedřich, NEUMANN, Václav, BĚLOHLÁVEK, Jiří et. al. *Smetana: Symfonické básně a Pražský karneval*. Praha: Supraphon, 1995.

SMETANA, Bedřich, KUCHAR, Theodore. *Smetana: Má vlast - Complete Orchestral Works*. Leeuwarden: Brilliant Classics, 2015.

SMETANA, Bedřich, NOSEDA, Gianandrea. *Smetana. Orchestral Works, Vol I*. Colchester: Chandos Digital, 2007.

### **Elektronické zdroje**

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>

<https://www.ceskafilharmonie.cz>

<https://www.radioteka.cz>

[www.ujc.ca.cz](http://www.ujc.ca.cz)

<https://www.youtube.com>

### **Booklety k CD a koncertní programy**

NEUMANN, Václav, SMETANA, Bedřich, SUK, Josef et. al. *Česká filharmonie hraje a hovoří*. Praha: Panton, 1979. (booklet k CD).

*Smetanova Litomyšl: 61. národní festival*. Program ke slavnostnímu zahajovacímu koncertu 61. ročníku národního hudebního festivalu Smetanova Litomyšl, 13. 6. 2019. Litomyšl: Smetanova Litomyšl. o.p.s.

### **E-mailová korespondence**

Kuna, Milan. *Smetanův Pražský karneval – Václav Talich*. E-mail autorce, 26. 11. 2018.

Novotný, Tomáš. *Smetanův Pražský karneval*. E-mail autorce, 3. 12. 2018.